LES

# ILLUSIONS

# MUSICALES

PAR

JOHANNÈS WEBER






PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1883

A Monsieur Al. Kraus fils,
souvenir amical de l'auteur
[illegible]

# Illusions Musicales

Typographie de F. Guy, à Laigle.

LES

# ILLUSIONS

# MUSICALES

PAR

JOHANNÈS WEBER



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1883



# PRÉFACE

---

*Une partie des* ILLUSIONS MUSICALES *a paru déjà dans un journal littéraire, mais il n'est pas toujours possible, dans un journal, de donner à un travail tous les développements utiles, et puis on abuse trop, aujourd'hui, des reproductions d'articles de journaux en volumes pour que je n'aie pris soin de retoucher mon œuvre et de la compléter ; en un mot, d'y faire les modifi-*

*cations nécessaires pour qu'elle puisse former non-seulement un volume, mais un livre, ce qui est bien différent.*

*Mon but principal est de déterminer l'essence de l'expression musicale en la dégageant de toutes les aberrations avec lesquelles on la confond aujourd'hui particulièrement. Je m'adresse aux amateurs comme aux artistes, car on n'a pas besoin d'une longue habitude de la musique symphonique pour apprécier la légitimité du procès fait à la musique imitative, à la musique descriptive, à la couleur locale, à la musique mystique et à d'autres erreurs de même genre.*

*Les explications mathématiques de la gamme et des accords n'entraient pas dans mon sujet : ce sont des illusions mathématiques, si je puis m'exprimer ainsi, plutôt que des illusions musicales. Au contraire, la prétendue musique des vers était de mon*

*domaine, parce qu'elle touche à l'une des questions fondamentales du drame lyrique.*

*Tout en formant un ouvrage à part, ce volume pourra servir d'introduction à mon étude sur le Wagnérisme, qui paraîtra prochainement. Avant de discuter l'union des paroles et de la musique dans l'opéra et le drame lyrique, il faut savoir quel est le pouvoir expressif de la musique considérée en elle-même et quelles en sont les limites. C'est le problème que j'ai tenté de résoudre en évitant de mon mieux d'être accusé à mon tour de me faire illusion.*







# I

# INTRODUCTION

**La musique n'est pas un art conventionnel**

Berlioz, en tête du dernier volume publié avant sa mort, *A travers chants*, a reproduit un article qu'il avait écrit une vingtaine d'années auparavant. Il y définit la musique et cherche à déterminer quels hommes sont en état de la comprendre. « Musique, dit-il, art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes intelligents et doués d'organes spéciaux et exercés. »

Pour sentir la musique, il faut donc remplir trois conditions : il faut être un homme intelligent, ce qui suppose que tous les hommes ne le sont pas, en exceptant même les idiots et les aliénés ; il faut ensuite avoir des organes spéciaux et il faut que ces organes soient exercés. Berlioz exclut même les hommes ayant appris la composition musicale, mais « produisant des œuvres qui répondent en apparence aux idées qu'on se fait vulgairement de la musique et satisfont l'oreille sans la charmer et sans rien dire au cœur ni à l'imagination. Ces producteurs impuissants, ajoute-t-il, doivent encore être rayés du nombre des musiciens, *ils ne sentent pas.* » On ne peut guère s'étonner de voir Berlioz terminer sa dissertation en traitant la musique des Orientaux comme n'étant rien autre chose qu'un bruit grotesque, analogue à celui que font les enfants dans leurs jeux.

Berlioz s'est donné de la peine, en pure perte, pour déterminer quels sont les hom-

mes qui sentent réellement la musique et quels sont ceux qui ne la sentent pas. Il serait bien difficile, sinon impossible de définir où s'arrête le simple plaisir que la musique donne à « l'oreille » et où commence l'impression faite sur le « cœur ». Quant à l'imagination, la part qu'elle y prend ne prouve absolument rien ; elle peut fort bien être mise en jeu chez des personnes, des poètes ou des peintres, par exemple, qui pour tout le reste sont à peu près insensibles à la musique. Berlioz décrit les effets violents qu'elle produisait sur lui-même ; mais il s'agirait de savoir quelle part la physiologie et peut-être la pathologie peuvent y réclamer, car tout le monde connaît l'extrême impressionnabilité ou irritabilité de l'auteur de l'*Episode de la vie d'un artiste*. Les gens qui ne goûtaient point ses œuvres, ni même celles de Beethoven, ne pouvaient être traités comme incapables de « sentir la musique », ils pouvaient alléguer que « leurs organes spéciaux n'étaient pas encore assez

exercés. » L'excuse aurait été d'autant plus valable que tout le monde sait quel revirement a subi l'opinion publique, depuis une douzaine d'années, en faveur de Berlioz. Grâce à l'institution des concerts populaires de musique classique fondée en 1861 par M. Pasdeloup, le goût de la musique symphonique, ou ce qui est tout un, l'intelligence pour la comprendre s'est développée considérablement ; en même temps la mort de Berlioz a fait tomber les préventions que beaucoup de gens nourrissaient contre lui, sans jamais avoir recherché si elles étaient fondées.

Emporté par ses impressions personnelles, Berlioz ne brillait pas toujours par la logique dans sa conduite ; s'il avait été conséquent avec lui-même il ne se serait pas laissé aller au découragement qui, dans les dernières années de sa vie, a aggravé son état maladif et hâté sa mort. Il se serait dit, que ce n'était ni sa faute ni celle de la majorité du public français si cette majorité ne possédait

pas « des organes spéciaux assez exercés. » Peut-être s'il avait pris courage et s'il avait eu la patience d'attendre, aurait-il assisté au revirement dont j'ai parlé ; j'hésite cependant à le croire, tant est grande la force des préjugés ; la mort de Berlioz était presque indispensable pour les faire tomber. Il en sera de même pour R. Wagner.

Ce dont Berlioz était loin de se douter, c'est que si le public se trompait, lui aussi, il se faisait illusion, car se faire illusion ne signifie autre chose que se tromper de bonne foi dans ses jugements, avec la conviction qu'on voit juste. Ne se faire point illusion signifie : voir les choses telles qu'elles sont, sans les prendre pour meilleures ou plus belles qu'on les a crues ou que d'autres les croient ou veulent les croire; car, en musique aussi, on voit souvent les choses non pas comme elles sont, mais comme on veut les voir ; si vous en doutez, prenez un peu patience, je le prouverai.

Berlioz se faisait illusion, d'abord en ce qu'il croyait souvent exprimer par la musique plus qu'elle ne peut exprimer ; puis, en ce qu'il ne voyait pas que la forme nouvelle, personnelle et l'apparence étrange de ses œuvres pouvaient choquer les auditeurs, les empêcher de comprendre dès l'abord sa musique, comme il l'espérait, et d'y voir tout ce qu'il y voyait, lui. S'il ne se croyait pas lui-même en défaut, il ne s'en prenait pas non plus à l'art musical, objet de son culte et de sa passion. Il s'en prenait au public, à ses ennemis, à la nature humaine, mais jamais à la musique. D'autres s'en prennent précisément à celle-ci. Il ne manque pas de gens qui voient dans la variabilité des goûts et des opinions un argument pour soutenir que la musique est un art conventionnel, variant selon les temps et les pays, sujet à la mode, comme le sont par exemple les vêtements. Le proverbe dit : comparaison n'est pas raison ; autrement, cette fois-ci, la comparaison ne serait pas trop au désavantage

de la musique, car sous les variations que le caprice ou la mode peuvent apporter aux vêtements se retrouvent toujours des formes qui ont une raison sérieuse d'être ; mais laissons les comparaisons. Traiter la musique d'art purement conventionnel, est une opinion superficielle et fausse. On s'est fait aussi un argument des variations et de la multiplicité des systèmes philosophiques ; on a fini par voir que la cause principale de cette multiplicité, c'est que les philosophes ont fait une faute commise par Berlioz et d'autres musiciens, mais bien plus que ceux-ci ne l'ont commise ; c'est de vouloir faire dire à leur science plus qu'elle ne peut donner en voulant escalader le ciel, expliquer Dieu et l'univers, pénétrer les secrets du créateur et de la providence ; on a fini par comprendre que le but de la philosophie doit être beaucoup plus modeste, si elle ne veut s'égarer dans les hypothèses et les chimères. C'est peu que de constater les variations, les transformations d'une science ou d'un art ; il s'a-

git d'examiner si ces transformations ne sont pas l'effet d'un développement progressif et rationnel, et si, au fond de toutes les variations, il n'y a pas des principes immuables étroitement liés à l'essence de la nature humaine. Tel est précisément le cas pour la musique.

On a dit souvent et avec raison que la musique, comme art développé tel que nous le possédons, est d'origine assez moderne. L'architecture avait d'abord un simple but d'utilité ; à travers les formes artistiques qu'elle a revêtues plus tard on reconnaît encore le type rudimentaire primitif. La peinture et la sculpture prennent leurs modèles dans la nature animée ou inanimée ; le génie de l'artiste peut employer, combiner, modifier les éléments que la nature lui fournit ; il ne peut en créer de nouveaux. Les architectes et les sculpteurs modernes peuvent faire autrement que les architectes et les sculpteurs de l'ancienne Grèce, ils ne sauraient faire mieux. Si nous laissons de côté

la peinture antique, que nous connaissons moins que la sculpture et l'architecture, nous conviendrons que, depuis la Renaissance, il y a eu, dans la peinture, des transformations plutôt qu'un progrès réel, à part certains détails. Aussi les peintres, les sculpteurs, les architectes et les graveurs que l'Institut envoie tous les ans à Rome, peuvent-ils trouver en Italie des sujets d'étude ; les musiciens n'ont rien à y apprendre qu'ils ne puissent tout aussi bien ou mieux apprendre chez nous ; ce n'est pas pour la musique que le séjour dans ce pays peut leur être d'une grande utilité.

Pour l'art musical, l'homme ne peut chercher un modèle en dehors de lui-même ; s'il n'était pas né pour la musique, les gazouillements d'une fauvette ou d'un rossignol lui seraient aussi indifférents qu'ils le sont à une grive ou à un merle ; et, si musicien qu'il soit, ce ne sont encore pour lui que des gazouillements. Les modulations de la

voix dans le langage parlé, offrent une ébauche très rudimentaire du chant; mais les lois du rythme, de la tonalité et de l'harmonie ne peuvent tirer leur origine que du sentiment, ou plutôt du sens musical inhérent à l'homme ; Berlioz dirait : de son *organe* musical.

Lors même que les essais d'expliquer les lois tonales par des calculs mathématiques, n'auraient pas tous échoué, comme ils échoueront toujours, ils prouveraient peu de chose. D'autre part, c'est simplement montrer de l'ignorance que de soutenir, comme on l'a fait plus d'une fois, que la gamme moderne est affaire de convention. Ne dirait-on pas qu'elle a été confectionnée, comme ont été arrêtés certains dogmes : qu'un beau jour l'élite des musiciens s'est assemblée, a demandé au Saint-Esprit de descendre sur elle et a décidé que la musique n'aurait désormais d'autre base que la gamme, que dans sa sagesse elle a proclamée la seule orthodoxe ? Ou bien prétendra-t-on que c'est un

pur hasard si la gamme moderne a triomphé des gammes anciennes et des systèmes de tiers ou de quarts de ton? Ce ne serait guère autre chose que la théorie des atômes crochus appliquée à la musique.

Notre gamme est si peu une affaire de convention qu'elle forme la base fondamentale de la musique chez toutes les nations. Je me borne à énoncer brièvement ici cette proposition que j'ai démontrée ailleurs (1). Chez les peuples les plus incultes seulement, les instruments de musique ne servent guère qu'à produire un cliquetis enfantin de sons, comme Berlioz l'a cru à tort des nations orientales. Les mélodies chantées ne comprennent que quatre ou cinq sons, parfois elles ne forment qu'une sorte de hurlement modulé mais où l'on peut distinguer des intervalles de ton et de demi-ton. Les peuples

(1) Voir mon *Ethnographie comparée des instruments de musique* dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1879 et 1880.

plus avancés comme ceux que nous appelons les Orientaux, ont un système tonal et une facture instrumentale, relativement assez variée et assez riche. Partout le système tonal repose sur notre gamme diatonique ou sur des modifications de cette gamme. Les anciens Grecs aussi l'avaient prise pour point de départ ; après avoir tenté des modifications dites chromatiques et enharmoniques, ils ont fini par se tenir exclusivement à la gamme diatonique. C'est l'origine du système du plain-chant qui par suite d'éliminations et de nouvelles découvertes a abouti à la tonalité moderne et a été absorbé en elle. Berlioz a vu juste quand, dans la dissertation citée plus haut, il dit : « Notre musique contient celle des anciens, mais la leur ne contenait pas la nôtre ; c'est-à-dire, nous pouvons aisément reproduire les effets de la musique antique et de plus un nombre infini d'autres effets qu'elle n'a jamais connus et qu'il lui était impossible de rendre. »

L'harmonie est née au moyen-âge à la

suite de tâtonnements où les éléments discordants ont été écartés peu à peu, tandis que les éléments purement harmoniques ont fini par prendre une forme bonne encore aujourd'hui, quoique le système de tonalité soit modifié. Si compliquée que paraisse l'harmonie, elle repose toujours sur les mêmes principes simples et rationnels. Elle a contribué aussi à la réforme ou plutôt au développement de la tonalité, parce que la mélodie et l'harmonie sont intimement liées et régies par les mêmes lois tonales ; la véritable mélodie n'existe qu'en vertu de ces lois et du rythme. Il est inutile ici d'expliquer et de justifier ce dernier.

Notre musique est donc le résultat d'un développement organique et progressif ; l'histoire de l'art en donne la preuve incontestable. Personne ne croira sérieusement qu'un système légitimé, développé, agrandi, enrichi successivement par le génie musical depuis Palestrina jusqu'à Bach, Mozart, Beethoven et leurs successeurs soit un sim-

ple produit du caprice ou du hasard. D'ailleurs, s'il n'était pas dans un rapport intime avec notre nature, avec notre sens musical inné, il ne nous causerait pas des émotions plus profondes que ne nous en produit le babillage des oiseaux, pour en revenir à une comparaison dont je me suis servi.

Mais si l'art musical appartient aux beaux-arts, du même droit que les autres, il n'en résulte pas que ses beautés, non plus que celles des autres, doivent être susceptibles d'une démonstration mathématique. Je ne vois pas comment on peut forcer un homme à avouer qu'une statue est un admirable chef-d'œuvre si ce n'est pas son avis. S'il soutient qu'un tableau est mal conçu, que les personnages manquent de caractère et d'expression, que la couleur est fausse, que le clair-obscur est défectueux, que la perspective aérienne est mal observée, on aura beau chercher à lui démontrer le contraire, il peut fort bien persister dans son opinion.

Tout au plus pourrait-on lui prouver qu'il n'y a pas d'erreur mathématique dans la perspective linéaire ; mais s'il soutenait que le peintre aurait dû placer autrement son horizon, son point de vue et son point de distance, il pourrait raisonner et déraisonner à son aise sans qu'on pût le convaincre qu'il a tort.

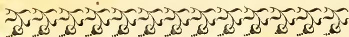
La musique d'ailleurs n'est pas sujette à la mode comme on l'a dit. Il existe beaucoup de mélodies et d'œuvres fort anciennes qui n'ont rien perdu de leur valeur. On peut affirmer aussi avec assez de certitude que les symphonies d'Haydn, de Mozart et de Beethoven ne vieilliront pas, je parle de celles où le génie des maîtres se manifeste dans sa plénitude. C'est l'opéra qui est particulièrement sujet aux variations du goût du public et l'on en peut conclure que ce doit être un peu la faute de l'opéra lui-même. Rien n'est plus facile que de dresser une liste d'œuvres prônées, admirées d'abord, puis dédaignées et oubliées depuis le temps

de Lully jusqu'à celui de Meyerbeer, de Verdi et de M. Gounod. Le pire, c'est qu'on n'en devient pas plus raisonnable, ou si vous aimez mieux : plus réservé et plus circonspect. La querelle des Lullistes et des Ramistes, la guerre des Bouffons, la lutte acharnée entre les Gluckistes et les Piccinistes se sont renouvelées plus d'une fois pour des sujets différents, mais avec autant de passion ; il en sera sans doute encore longtemps, peut-être toujours ainsi. Je me propose d'examiner ici les causes de ces divergences, de ces variations, de ces discussions plus ou moins sérieuses, plus ou moins violentes. Parmi ces causes il y en a qui sautent aux yeux de tout le monde, mais il en est d'autres qui touchent aux questions les plus délicates de l'esthétique. Il ne s'agit pas seulement de savoir comment le public peut se tromper, mais encore comment les compositeurs et les critiques eux-mêmes se font souvent illusion ; car je ne m'occupe que

des erreurs commises de bonne foi ; la mauvaise foi est jugée par les lois de l'honnêteté.







## II

### Erreurs causées par l'ignorance, l'habitude ou la prévention

On a souvent discuté sur la hiérarchie des beaux-arts et toujours on a résolu la question à la façon de M. Josse du *Bourgeois gentilhomme*. Les musiciens seuls se sont bornés à réclamer une place au soleil pour leur art à côté des autres, place qu'on leur a disputée bien des fois en mettant la musique au dernier rang. Il est plus rationnel de reconnaître à chaque art une nature propre,

selon les moyens qu'il emploie, d'assigner à tous les beaux-arts un même but et d'examiner les lois qui leur sont communes. Une de ces lois c'est que tous les arts, pour être compris, demandent un certain degré de culture intellectuelle. La poésie est sans doute le plus répandu de tous ; les arts du dessin ne sont guère que des arts d'utilité et d'ornement, excepté chez les nations où les Raphaël, les Poussin, les Rubens, les Holbein ont trouvé des admirateurs et des successeurs. Et puis, une simple image d'Epinal, une peinture grossière peut faire la joie, non seulement des enfants, mais encore d'une foule de grandes personnes. Visitez les musées, vous verrez que ce n'est pas devant les meilleurs tableaux que s'arrêtent la plupart des passants, mais devant ceux qui frappent le plus leur attention, par les dimensions de la toile, par le sujet, par les groupes des personnages, par l'éclat de la couleur. Je laisse à mes lecteurs de développer ces considérations ; ils en feront faci-

lement l'application à la musique. Mais ce n'est pas tout. Nous sommes habitués dès notre enfance à l'usage du langage parlé qui est l'instrument de la poésie ; nous voyons aussi, dès notre enfance, des personnages, des figures humaines, des animaux, des édifices, des arbres, des paysages, etc. Au contraire, notre première éducation musicale ne se fait d'habitude que par quelques chansons ; pour le plus grand nombre des gens, surtout à la campagne, la musique se réduit même toute leur vie presque uniquement à des chansons, des chants d'église et de la musique de danse. Les chœurs d'orphéons peuvent compter parmi les chansons.

Dans les villes, les ressources musicales sont plus variées et plus nombreuses : mais là encore les chansons gardent leur importance. On peut dire et il serait facile de le prouver, que l'immense majorité du public des théâtres préfère une farce, un vaudeville, un mélodrame à une œuvre purement classique, tragédie ou comédie. En musique

aussi on peut établir une échelle ascendante entre les cafés concerts, l'opérette, l'opéra-comique et le grand opéra.

J'ai parlé de l'influence des concerts populaires de musique classique, qui ont développé le goût du public pour la musique symphonique et ont offert aux compositeurs les moyens de faire entendre des œuvres, qu'auparavant ils n'auraient même pas songé à écrire, faute de débouchés. Il ne faudrait cependant pas aller jusqu'à attribuer au public une parfaite intelligence de la « grande musique », comme on l'appelle parfois, ou plutôt de la musique purement symphonique. Fétis raconte qu'il y a environ quatre-vingts ans, la masse du public croyait que dans un orchestre tous les instruments jouaient à l'unisson ; il ajoute que c'est grâce aux journaux qu'aujourd'hui on est plus instruit sur ce sujet. Le fait est moins paradoxal qu'il ne le semble. Les personnes qui n'ont pas une oreille bien exercée concentrent toute leur attention sur la mé-

lodie ; l'accompagnement harmonique, s'il n'est pas non avenu, flotte dans un vague ou ne leur produit guère d'autre effet que l'accompagnement obligé de tambour dans une chanson arabe. Aussi je n'affirmerai pas qu'à l'exécution d'une symphonie de Beethoven, beaucoup d'auditeurs soient en état d'en bien suivre les développements. La plupart se bornent à saisir de leur mieux la partie mélodique, à se laisser charmer par le timbre des instruments ou impressionner par la puissance de l'ensemble. Bref, ils ne comprennent pas tout, ils en comprennent assez pour leur plaisir et cela leur suffit. Les morceaux qu'ils aiment à redemander sont ordinairement des morceaux entraînants comme la marche hongroise de Berlioz, un menuet ou autre air de danse, ou encore un morceau très doux avec sourdines des instruments à cordes. La plupart des auditeurs qui écoutent pendant deux heures de la musique d'orchestre, trouveraient peu d'attrait à entendre pendant le même temps des quatuors

d'instruments à cordes si parfaite qu'en fût l'exécution : aussi la dénomination de *musique de chambre* n'est-elle pas arbitraire. Dans les concerts populaires de musique classique, l'orchestre ne suffit même plus pour attirer la foule ; on est obligé d'y ajouter quelque soliste, chanteur ou instrumentiste et qui, pourvu qu'il ne soit pas franchement mauvais, est toujours sûr d'être applaudi. S'il a un nom célèbre, on peut être obligé de refuser du monde à la porte.

Je pense en avoir dit assez pour montrer qu'il ne faut pas exagérer l'influence de la musique symphonique sur le public, ni attribuer aux jugements de celui-ci, ou pour parler plus exactement, à ses impressions, plus de valeur qu'elles ne méritent. En tout cas le public a suivi une marche progressive : d'abord les symphonies d'Haydn et de Mozart lui ont été les plus intelligibles ; celles de Beethoven l'étonnaient, le subjuguaient avant de le charmer. Ce n'est pas sans quelque peine qu'il a admis Schumann ;

plus tard seulement les singularités de la musique descriptive lui ont offert quelque attrait ; peu à peu il s'est familarisé avec la symphonie fantastique de Berlioz, tandis que même l'ouverture du *Carnaval romain* avait commencé par lui déplaire. Il avait des préventions personnelles contre l'auteur, mais il ne lui en a pas moins fallu du temps pour s'habituer à des œuvres qui d'abord ne pouvaient manquer de le choquer.

En étudiant les transformations de la musique théâtrale, on peut constater un progrès dans la forme plutôt que dans le fond ; cette musique semble marcher en ligne brisée, ou plutôt elle semble tantôt reculer pour reprendre ensuite sa marche en avant: le tout pour faire autrement qu'auparavant sans faire beaucoup mieux, du moins depuis Gluck et Mozart. C'est une question historique et esthétique que j'examinerai une autre fois ; ce que je veux dire ici, c'est que l'opéra est pour le public une source continuelle de

jouissances aussi bien que de mystifications, auxquelles il ne croit même pas et dont d'ailleurs il ne s'inquiète point, pourvu qu'il ait les jouissances. Il est bien entendu que je ne parle pas du petit nombre de personnes habituées à juger sans préventions ni illusions, je ne parle que du public qui fait le succès ou l'insuccès d'un ouvrage, bon ou médiocre, sérieux ou frivole, peu lui importe, pourvu qu'il y trouve le plaisir qu'il cherche. C'est qu'au théâtre l'impression que reçoit le public est très complexe ; il ne s'occupe certes pas de l'analyser, chose dont il serait incapable et qui d'ailleurs ne servirait qu'à gâter son plaisir. Il voit de beaux décors représentant un palais ou un paysage pittoresque ; il voit des personnages en costumes riches et étincelants figurer par leur mimique et leur jeu de physionomie, une action théâtrale émouvante ; il écoute ou lit les paroles qui lui expliquent l'action ; il entend une musique vocale et instrumentale qui le charme et le touche, tantôt douce

et insinuante, tantôt passionnée et entraînante, tantôt poignante ou lugubre : l'ensemble lui cause une vive émotion, un extrême plaisir et il ne doute pas que la musique ne convienne aussi bien à l'action dramatique que la mimique des acteurs, les costumes et les décors. Ce n'est pas tout : le timbre même de la voix d'un chanteur ou d'une cantatrice, ainsi que les charmes de sa personne peuvent exercer sur le public une fascination singulière ; c'est une des causes principales du succès de bien des artistes. Quand le public a pris un artiste en affection il lui faut des causes graves pour changer de sentiment. Puis il y a des effets de voix qui ont sur lui une influence irrésistible : par exemple des traits de bravoure, un son éclatant, voire même un cri, poussé à pleins poumons, surtout à la fin d'une phrase, avant un silence plus ou moins prolongé ; puis un son d'une acuité exceptionnelle, tel qu'un *ut* ou un *ut* dièse de poitrine d'un ténor, — un *mi* ou un *fa* suraigu d'un

soprano ; puis encore des oppositions subites de *piano* et de *forte* ; un puissant effet vocal de chœur, soit à l'unisson, soit en morceau d'ensemble ; bref l'effet musical au théâtre se compose d'une quantité de détails et s'unit à une foule d'effets d'autre nature, de telle sorte que l'auditeur n'est juge que de son plaisir, sans qu'on y puisse voir un *criterium* pour la valeur véritable d'une œuvre. Je sais bien qu'en dehors du théâtre, on peut exécuter la musique d'un opéra dégagée de tous les accessoires scéniques ; mais là encore on juge la musique selon le plaisir qu'on en éprouve plutôt que par sa valeur dramatique. Je n'ai pas compté l'influence qu'exerce au théâtre l'ensemble de l'auditoire sur ses parties ; je veux dire que l'impression de chaque auditeur peut être modifiée ou corroborée par celle des autres ; cet effet de réciprocité ou de sympathie n'est pas à négliger, car il est l'origine et la raison d'être d'une institution qu'on tolère tout en la désapprouvant : la claque, puis-

qu'il faut la nommer. On dit qu'elle n'existe qu'à Paris.

L'habitude peut aider à faire mieux comprendre un genre de musique ; mais souvent elle contribue beaucoup à fausser le jugement. Elle peut, selon le cas, produire deux effets contraires : ou bien on garde une prédilection pour la musique à laquelle on est habitué et l'on éprouve une certaine répugnance à en admettre une autre ; ou bien à force d'y être habitué on s'en fatigue et l'on en accepte avec empressement une autre qui a l'attrait de la nouveauté, quand même au fond elle ne vaut pas celle qu'on vient d'abandonner. Sans doute le changement peut être utile et même nécessaire ; un homme à qui l'on ne ferait entendre que des symphonies de Beethoven finirait non pas par les estimer moins ou par s'en dégoûter, mais par demander à entendre d'autre musique pour varier ses plaisirs et pour mieux goûter la musique de Beethoven lui-même

par la comparaison. Ce genre de changements se pratique au théâtre comme ailleurs; mais on y voit aussi plus qu'ailleurs les mauvais effets de l'habitude.

Quand Lully eut régné sans partage sur la scène de l'Opéra, il fallait, pour réussir, imiter sa musique; Rameau parvint non sans peine à se faire admettre, quoiqu'il ne s'écartât pas trop du style de Lully. Gluck les fit oublier tous les deux. Les œuvres de son école finirent par être abandonnées comme trop sérieuses et trop dramatiques; un revirement du goût du public leur fit préférer des ouvrages plus séduisants, dus à Rossini ou à l'influence que ce maître exerça sur les compositeurs français. La *Vestale* de Spontini et les opéras de Cherubini tout comme *Œdipe à Colone* de Sacchini et les œuvres de Gluck cédèrent le pas à la *Muette de Portici*, à *Guillaume Tell*, à *Robert le Diable*, à la *Juive*. On se passionna aussi pour Donizetti et Bellini; on proclama *Sémiramis*, *Norma* et *Lucie de Lamermoor*,

des chefs-d'œuvres dramatiques, jusqu'à ce que Donizetti et Bellini furent supplantés par Verdi.

A l'Opéra-Comique il en fut de même : l'école de Monsigny et de Grétry fit place à celle d'Adam et d'Auber, autres élèves de Rossini ; la *Dame blanche* garda presque seule son prestige, parce qu'elle pouvait être considérée comme une œuvre de transition entre l'ancienne école et la nouvelle ; les airs de danses qui formaient le fond des nouveaux opéras-comiques exerçaient un attrait irrésistible et le public n'en demandait pas davantage. On ne saurait soutenir que *Guillaume Tell* et *Robert le Diable* soient des œuvres plus dramatiques, plus vraies que *Alceste* de Gluck ou la *Vestale* de Spontini ; mais ils avaient une forme plus variée et plus brillante et un charme mélodique nouveau. En même temps on perdit le goût des pièces à sujets antiques et sévères. Voilà comment *Alceste* est devenu un opéra ennuyeux et comment la *Vestale*

est démodée quant à la pièce et à la forme mélodique. Par un juste retour d'ici-bas, il en sera de même pour les ouvrages qui les ont supplantés. Il est vrai qu'on joue encore *Don Juan*, les *Noces de Figaro* et la *Flûte enchantée*, plus ou moins dénaturés tous les trois ; mais le public n'y voit qu'un certain charme mélodique et des scènes comiques : c'est la seule cause du plaisir qu'il y trouve, indépendamment de celui que lui donnent les chanteurs qu'il aime.

Il est impossible de ne pas voir dans tous ces changements la double force de l'habitude telle que je l'ai définie ; tant qu'un ouvrage répond au goût du public et que par conséquent il est à la mode, on l'admire, on le prône comme un chef-d'œuvre, et l'on supporte difficilement la contradiction ; quand on en est fatigué et qu'on l'abandonne pour une idole nouvelle, on reporte sur celle-ci l'engouement, les formules admiratives et l'intolérance qu'on avait mis au service de la divinité délaissée.

J'ai dit que le public ne juge la musique que d'après son plaisir; il y a cependant des amateurs qui ne s'en tiennent pas à l'effet sensuel; ils veulent que la musique ait un rapport suffisant avec l'action théâtrale qu'elle accompagne. Ces amateurs dédaignent l'opérette; il y en a même qui estiment peu l'opéra-comique, surtout l'opéra-comique moderne; cela ne les empêche très probablement pas de se faire illusion bien des fois sur la musique de grand opéra. En tout cas, il ne faut pas demander à la masse du public de raisonner ses sensations; mieux vaut lui laisser la franchise et la naïveté de ses impressions. Le plus souvent quand on raisonne, on ne cherche qu'à justifier ses propres opinions, ses affections et ses antipathies. Cette règle s'applique avec peu d'exceptions, non seulement au public, mais aussi aux esthéticiens et à la presse.

L'effet de l'habitude exerce une grande influence sur les œuvres musicales elles-

mêmes. Du moment où certaines formes mélodiques séduisent le public, les compositeurs s'en emparent avec empressement. Une mélodie plaît-elle, il faut la répéter, soit avec un second couplet, soit sans changement de paroles, d'abord parce qu'elle plaît, ensuite parce qu'un trop fréquent changement de motifs fatiguerait l'attention de l'auditeur et le dérouterait ; il aime mieux savourer un plat et y revenir avant de s'en faire servir un nouveau. Il aime aussi sentir bien la fin et les principales divisions d'un motif, afin de relâcher un peu son attention pendant les phrases secondaires ou formant remplissage. Certaines formules ou cadences mélodiques ou harmoniques sont fort utiles à cet effet ; plus elles sont marquées, mieux elles remplissent leur destination. Les récitatifs aussi sont aptes à laisser reposer l'esprit ; les ritournelles sont excellentes pour annoncer un air nouveau et le recommander à l'attention des auditeurs. Que les formes conventionnelles s'accordent ou non avec

l'action dramatique; qu'elles l'arrêtent ou la contrecarrent, cela importe peu; elles sont nécessaires pour faciliter au public l'intelligence de la musique. Elles font très bien aussi l'affaire des compositeurs; passez-moi le mot: elles constituent un excellent oreiller de paresse, une ressource commode et lucrative. Rien n'est plus facile que d'arranger une mélodie d'après ces formes conventionnelles et d'y ajouter le remplissage nécessaire.

L'habitude et la convention ne s'étendent pas seulement à la mélodie et à la coupe des morceaux, mais aussi à l'harmonie, et même à l'instrumentation. Quand les œuvres de Rossini commencèrent à se répandre en France, n'appelait-on pas l'auteur: *Il Signor Vacarmini?* Cela n'a pas empêché les compositeurs de lui emprunter ses formes mélodiques, son *crescendo* et sa cadence harmonique favorite, quoiqu'elle ne fût pas de son invention. Et quand parurent les opéras de Meyerbeer, les partisans de Ros-

sini n'ont-ils pas traité sa musique comme pauvre de mélodie, lourde et trop bruyante? Et Berlioz? et R. Wagner?

Ces méprises se commettent d'autant plus facilement que beaucoup de gens ont l'habitude de ne s'occuper au théâtre que de la musique. Ne comprenant pas souvent les paroles chantées, ils prennent le parti de n'en tenir à peu près aucun compte; les compositeurs prennent la même voie, et la trouvent fort commode. Il y a même des personnes qui en font autant pour la pièce d'un opéra. Combien de fois ne m'est-il pas arrivé de critiquer non seulement les paroles en détail, mais le texte d'un opéra dans son ensemble: « Que m'importe la pièce? me répondit-on; j'écoute la musique. » Assurément le succès de la *Flûte enchantée* à l'Opéra-Comique est dû uniquement à la musique de Mozart, pourvu qu'elle soit exécutée convenablement. La pièce allemande, quoi qu'on en puisse dire, a du moins un caractère et une raison d'être;

l'arrangement, ou plutôt le dérangement français, n'a d'autre raison d'être que la musique de Mozart, l'action est absolument inepte. Les personnes mêmes qui, à l'Opéra, applaudissent *Don Juan*, ou plutôt certains morceaux de l'œuvre, ne se doutent pas de l'importance du texte italien sur lequel la musique a été écrite.

Les habitués de l'ancien Théâtre-Italien faisaient assurément peu de cas d'une pièce et aucun du texte ; la musique et les chanteurs les occupaient à peu près exclusivement.

Et chaque fois qu'on chante dans une langue que le public ne comprend pas ? N'a-t-on pas voulu nous faire entendre, il y a peu de temps, *Lohengrin* en allemand ? Puis on y a renoncé pour nous le promettre en italien. Mieux encore vaut l'allemand.

Quand une éducation musicale a été mal faite, l'habitude peut avoir pour effet d'égarer, de dépraver le goût. Croit-on, par exemple, que les jeunes personnes qui pen-

dant des années font leurs délices de musique de danse, de frivoles ou insipides morceaux de piano, de plates romances, soient en mesure de juger ou de goûter la musique sérieuse ? Cela me rappelle un mot de Seghers, mort en 1881, et qui, après avoir été un des fondateurs de la Société des concerts du Conservatoire, avait organisé en 1849 la Société Sainte-Cécile par laquelle il a fait connaître beaucoup d'ouvrages classiques et des œuvres de jeunes compositeurs. Ce ne fut pas sa faute si cette Société n'a duré que quelques années. Un soir, dans un concert, il me parlait de musique classique : « Voyez-vous, me dit-il à demi-voix, en me montrant le public ; ce ne sont pas ces gens-là qui comprendront la musique ; ce sont les blouses ! » Il voulait évidemment dire qu'il vaut mieux n'avoir guère d'éducation musicale, que d'en avoir une mal faite et frivole. Dans le premier cas, on écoute naïvement, avec la conviction de son ignorance, et l'on ne demande pas

mieux que de comprendre les œuvres des maîtres de l'art; pourvu que l'on comprenne un peu, on cherche à comprendre davantage; on est même heureux de comprendre. C'est précisément ce qui est arrivé lors de la création des concerts Pasdeloup.

L'amour propre joue dans les jugements un rôle beaucoup plus grand qu'on ne le croirait au premier abord. L'instruction insuffisante, l'habitude et l'amour propre, voilà les trois causes principales d'erreur, en laissant toujours de côté la mauvaise foi, qui d'ailleurs repose aussi sur l'amour propre. Du moment où l'on a pris l'habitude d'une certaine musique, on se croit bon juge et l'on est porté à repousser celle qui en diffère beaucoup. Quand on a jugé, on ne veut pas se rétracter; il y a plus : dire à un homme que ce qu'il adore n'est que du clinquant, ou ne vaut pas ce qui lui déplaît, c'est presque comme si on lui disait qu'il a mauvais goût ou n'entend rien à ce qu'il

prétend juger. Telle est du moins la manière dont la grande majorité des gens prennent les choses.

C'est précisément la manie de faire d'une question d'art une question personnelle, qui produit les luttes passionnées où la courtoisie du langage et dés actes est rarement respectée. Les exemples abondent dans la querelle des gluckistes et des piccinistes; je préfère en citer un plus ancien et un autre assez récent.

Voici comment Maret, contemporain de Rameau et son collègue à l'Académie de Dijon, rend compte de la première représentation d'*Hippolyte et Aricie:*

« La toile fut à peine levée, qu'il se forma dans le parterre un bruit sourd qui, croissant de plus en plus, annonça bientôt à Rameau la chute la moins équivoque. Ce n'était pas cependant que tous les spectateurs contribuassent à former un jugement aussi injuste; mais ceux qui n'avaient d'autre intérêt que celui de la vérité ne pouvaient

encore se rendre raison de ce qu'ils sentaient, et le silence que leur dicta la prudence livra le musicien à la fureur de ses ennemis », c'est-à-dire, des partisans fanatiques de Lully. Plus loin Maret dit : « Peu à peu les représentations d'*Hippolyte* furent plus suivies et moins tumultueuses; les applaudissements couvrirent les cris d'une cabale qui s'affaiblissait chaque jour, et le succès le plus décidé couronnant les travaux de l'auteur, l'excita à de nouveaux efforts. » Naturellement, la presse s'en mêla ; les satires, les pamphlets et les épigrammes pleuvaient ; les ennemis les plus acharnés de Rameau ne voulurent même jamais convenir de leur tort. *Hippolyte et Aricie* fut suivi des *Courses de Tempé*, des *Indes galantes*, de *Castor et Pollux*, des *Fêtes d'Hébé*, puis de *Dardanus*. Jean-Baptiste Rousseau comptait parmi les partisans fanatiques de Lully, décriant sans relâche la musique de Rameau comme une pure cacophonie. A propos de *Dardanus*, il fit une

ode lyri-comique dont une des strophes commence ainsi :

Distillateurs d'accords baroques,
Dont tant d'idiots sont férus,
Chez les Thraces et les Iroques
Portez vos opéras bourrus, etc.

A ce point de vue, il n'y a qu'un pas de Rameau à R. Wagner.

Avant qu'on montât *Tannhauser* à l'Opéra de Paris, l'auteur donna plusieurs concerts au Théâtre Italien, où il fit entendre des fragments de ses ouvrages, appartenant à sa première et à sa seconde manière, en y joignant le prélude de *Tristan et Iseult* qui appartient à la troisième. Or à ce moment on n'avait pas encore les préjugés ni les causes de mécontentement qu'on a eus plus tard. Voici le tableau exact que fait Berlioz de ces concerts, sous réserve des préventions jalouses qu'il avait naturellement contre ce qu'il appelle le système de Wagner, quoique cette désignation ne puisse s'appliquer ici qu'aux œuvres de la seconde

manière : le *Vaisseau fantôme*, *Tannhauser* et *Lohengrin*. « Un certain nombre d'auditeurs sans préventions ni préjugés a bien vite reconnu les puissantes qualités de l'artiste et les fâcheuses tendances de son système ; un plus grand n'a rien semblé reconnaître en Wagner qu'une volonté violente, et dans sa musique, qu'un bruit fastidieux et irritant ». Avant de continuer, remarquons bien qu'il s'agit des ouvertures de *Rienzi*, du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhauser*, du prélude de *Lohengrin*, de la marche avec chœur de *Tannhauser*, du chœur nuptial de *Lohengrin* et d'autres morceaux aussi faciles à comprendre. Je reprends ma citation : « Le foyer du Théâtre Italien était curieux à observer le soir du premier concert : c'étaient des fureurs, des cris, des discussions, qui semblaient toujours sur le point de dégénérer en voies de fait.... Ce qui se débite alors de non-sens, d'absurdités et même de mensonges est vraiment prodigieux, et prouve avec évi-

dence, que chez nous au moins, lorsqu'il s'agit d'apprécier une musique différente de celle qui court les rues, la passion, le parti pris, prennent seuls la parole et empêchent le bon sens et le goût de parler ». La sortie finale contre la musique qui court les rues, est faite dans un but visible, au profit non pas de Wagner, mais de Berlioz lui-même; lui aussi a vu pendant toute sa vie, une foule de gens « reconnaître les puissantes qualités de l'artiste et les fâcheuses tendances de son système. »

L'hostilité qu'ont rencontrée Rameau, Gluck, Berlioz et R. Wagner s'est produite pour bien d'autres compositeurs, sans excepter même Beethoven. Ne sait-on pas que lorsque Habeneck fonda la Société des concerts du Conservatoire pour faire connaître les symphonies de Beethoven, celles-ci furent critiquées et réprouvées par un bon nombre de compositeurs français, les plus célèbres en tête ? Pendant bien long-

temps la grande majorité du public et des critiques a regardé la symphonie avec chœurs comme une aberration ; on l'apprécie depuis peu d'années seulement ; le finale a eu le plus de peine à être compris. Sur ce point encore on peut consulter les souvenirs de Berlioz, confirmés par d'autres écrivains. Voici ce qu'il dit des premières auditions qui eurent lieu aux concerts spirituels de l'Opéra : « On ne croirait pas aujourd'hui de quelle réprobation fut frappée immédiatement cette admirable musique par la plupart des artistes. C'était bizarre, incohérent, diffus, hérissé de modulations dures, d'harmonies sauvages, dépourvu de mélodie, d'une expression outrée, trop bruyant et d'une difficulté horrible. » C'est absolument ce qu'en 1861 on disait de *Tannhauser* après en avoir dit autant des œuvres de Berlioz. Habeneck, pour faire passer la symphonie en *re* majeur fut obligé d'y faire des coupures et de remplacer le *larghetto* par *l'allegretto* (appelé ordinairement *l'andante*)

de la symphonie en *la* majeur. Or, la symphonie en *re* est la deuxième, et le *larghetto* se rapproche beaucoup du style de Mozart. « A la première audition des passages marqués au crayon rouge, Kreutzer s'enfuit et son opinion était celle de la grande majorité des musiciens de Paris. » Cette fois-ci le public véritable fit comme plus tard aux concerts Pasdeloup; grâce à la persévérance d'Habeneck et de son orchestre, Beethoven eut gain de cause. Et remarquons-le bien, il ne pouvait exister de préventions personnelles, pour ou contre la personne de Beethoven; qu'est-ce donc quand ces préventions s'en mêlent? D'une part on accepte un ouvrage médiocre et on l'applaudit parce qu'il est signé d'un nom respecté ou aimé; d'autre part on siffle, où l'on refuse même d'écouter une œuvre parce qu'on a une antipathie contre l'auteur et qu'il a été décrié à tort ou à raison. Ce n'est pas la peine d'insister ni de parler encore de Berlioz et de Wagner; mais n'est-ce pas une chose assez

curieuse qu'un musicien d'un genre tout autre ait été traité, injurié, décrié comme ils l'ont été : je veux parler d'Offenbach ? Décidément l'auteur des *Deux Aveugles*, tout comme Berlioz, a bien fait de mourir, ne fût-ce que dans l'intérêt de ses *Contes d'Hoffmann*.

Les préventions pour ou contre un compositeur ont parfois un côté plaisant. Au temps de la rivalité de Gluck et de Piccini, les partisans de l'un des maîtres quittèrent un jour brusquement une salle de concert, croyant qu'on allait chanter un air de l'autre, tandis que l'air était de Jomelli. Berlioz raconte comment il a fait entendre un fragment de son *Enfance du Christ* sous le nom imaginaire d'un ancien compositeur, Pierre Ducré. *L'Irato* de Méhul a d'abord été donné sous un pseudonyme italien ; on raconte même que Méhul a voulu mystifier Napoléon Ier, mais le fait est controuvé. De nos jours, on maltraite souvent tel ou tel

compositeur sous prétexte qu'il est wagnérien, quand même c'est la dernière de ses pensées.

Une fois engagé dans cette voie, on trouve beau tout ce qui ressemble à la musique qu'on affectionne, et mauvais tout ce qui n'y ressemble pas. On ne tient compte ni de la différence des temps, ni de la différence des nations. On ne veut pas admettre, par exemple, que les Allemands puissent, sans avoir tort, accepter au théâtre des pièces qui ne sont pas conformes aux habitudes du public et des librettistes français. Les drames lyriques de Wagner ne sont pas seuls dans ce cas. D'ailleurs, il y a des sujets nationaux ou légendaires qui peuvent intéresser telle nation plus que telle autre ; on ne s'en persuade pas moins qu'on a seul bon goût, et que les autres se trompent.

Plus on met de fanatisme et d'intolérance à faire triompher une opinion, plus on prouve que cette opinion repose sur une impression purement personnelle. On en

arrive à vouloir même empêcher les autres d'écouter une musique qu'on n'aime pas soi-même, oubliant le précepte : « Si vous n'en voulez pas, n'en dégoûtez pas les autres. » Considérée ainsi, la musique est bien le jouet de la mode, des goûts personnels, des impressions purement sensuelles, je pourrais ajouter : et du despotisme le plus sot et le plus ridicule qu'on puisse voir. Pourquoi chacun ne pourrait-il pas suivre son goût en musique comme par exemple en peinture ? On n'est pas plus forcé d'écouter une musique qu'on n'aime pas, que de regarder un tableau. Que chacun prenne son plaisir où il le trouve, à condition qu'il n'empêche pas les autres d'en faire autant.







## III

### La musique imitative

Jusqu'à présent, je me suis occupé des erreurs provenant de la situation, de l'ignorance, des préjugés, du mauvais goût, de l'égoïsme des auditeurs. Il existe des causes d'illusion d'un effet moins bruyant, moins violent, moins funeste, mais qui peuvent influer sur le caractère et la valeur d'une œuvre, sur la tendance générale de l'art, quoique toutes les aberrations finissent tou-

jours par être jugées et qu'elles n'empêchent jamais l'art de reprendre sa direction rationnelle et légitime. S'il ne faut pas voir dans la musique un pur instrument de plaisir, il ne faut pas non plus, passez-moi le mot, y chercher midi à quatorze heures en prétendant lui faire dire plus qu'elle ne peut dire. Je veux parler des aberrations qu'on appelle musique imitative, musique descriptive, couleur locale, musique mystique, etc. Examiner ce que la musique ne peut pas exprimer, sera le meilleur moyen d'arriver à déterminer ce qu'elle signifie en réalité.

Je commencerai par la musique imitative, question discutée souvent, qui semble assez simple, et dont cependant on n'a pas encore donné une solution satisfaisante. D'une part, la musique imitative est un genre très inférieur et même peu musical, mais, d'autre part, elle touche à l'expression musicale véritable ; aussi presque tous les compositeurs en ont-ils fait usage plus ou moins.

Dans les discussions esthétiques sur ce sujet, on cite ordinairement beaucoup d'exemples; on n'en finirait pas si on voulait les citer tous; seulement, d'après un dicton vulgaire, à force de voir des arbres, on ne voit pas la forêt; on cite des exemples, on discute et l'on ne conclut pas, ou l'on conclut mal.

La musique imitative n'est pas d'invention moderne. Un des plus anciens ballets sacrés des Grecs représentait le combat d'Apollon contre le serpent Python; le ballet était divisé en cinq actes, dont le premier montrait les préparatifs de la lutte, et, le dernier, les réjouissances après la victoire. Des flûtes, des cithares et des trompettes accompagnaient l'action d'une musique appropriée, si bien qu'on cherchait à imiter par la trompette les grincements de dents du monstre blessé. L'imitation ne devait pas être fort exacte, mais on n'est pas plus exigeant aujourd'hui, quoique l'on ait beaucoup perfectionné la musique imitative.

On a mis en musique des batailles : Dittersdorf, contemporain de Mozart, a fait douze symphonies sur les métamorphoses d'Ovide; Buxtehude a écrit des morceaux pour harpsicorde, destinés à peindre les diverses propriétés des sept planètes; le règne animal a été largement mis à contribution; bref, on a voulu imiter tout ce qui peut être vu ou entendu, et même davantage.

Au siècle dernier l'imitation de la nature était regardée comme le principe fondamental de tous les beaux-arts. On connaît le traité de Batteux sur ce sujet; de telles dissertations n'ont guère d'utilité, d'autant plus que l'on confondait l'imitation avec l'expression. Il suffit de lire les lignes suivantes de J.-J. Rousseau : « La musique peint tout, même les objets qui ne sont que visibles, et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la

musique, etc. ». Réverony Saint-Cyr a poussé le système à ses dernières limites ; il a soutenu qu'en musique, pour toute image parfaitement rendue, le trait visuel concorde avec le trait du chant et que la forme de l'objet doit se trouver sur le papier dans la série même des notes, pourvu qu'on l'y cherche avec art. Il a vu ainsi dans la musique finale d'*Armide* de Lully le palais de la magicienne qui s'écroule; dans l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, il a découvert les ondulations des vagues de la mer; ailleurs, la musique, selon lui, dessine les mouvements d'un serpent, le lever du soleil, une âme qui monte au ciel, etc. Réverony Saint-Cyr donne des exemples en notes avec les dessins correspondants. Il lui a fallu en effet beaucoup « d'art » et d'imagination (1).

---

(1) Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique, Paris, 1801 ; 2 vol. in 8.

L'imitation est si peu le but suprême des beaux-arts, qu'elle n'est rigoureusement possible que dans des cas très peu nombreux. Pour reproduire exactement par exemple une figure humaine, il manque à la sculpture deux choses essentielles : le coloris d'abord, l'expression des yeux ensuite. Au musée des antiques du Louvre il y a un chien en marbre ; on prétend qu'il est si bien imité que les chiens aboient en le voyant ; comme l'entrée du musée leur est interdite, je ne puis garantir le fait ; d'ailleurs, la méprise d'un chien prouverait peu de chose.

Le trompe-l'œil en peinture a un domaine extrêmement restreint, parce que cet art ne peut pas rendre l'éclat de la lumière. Comparez le lever de soleil le mieux peint avec la nature et vous verrez l'énorme distance qui sépare l'un de l'autre. Mais du moins le trompe-l'œil est possible en peinture ; le *trompe-l'oreille* est-il possible en musique ? J'en doute ; toute imitation si fidèle qu'elle puisse sembler, reste trop loin du modèle

pour qu'on prenne le change. Un coup de grosse caisse peut représenter le son du canon lointain ; mais c'est une pure exception autrement tous les coups de grosse caisse représenteraientdes coups de canon. Le son de la grosse caisse et celui du canon, même lointain, diffèrent trop d'ailleurs pour que l'on confonde réellement l'un avec l'autre. Beethoven a imité le chant du coucou au moyen de la clarinette; mais la voix de cet oiseau diffère sensiblement du son de la clarinette; et puis le coucou ne fait pas toujours un intervalle de tierce majeure. Quant à la caille, jamais elle ne se reconnaîtrait dans la symphonie pastorale; le hautbois peut en bien des circonstances répéter le *re* aigu sur le petit dessin rythmique employé par Beethoven, sans que personne croie entendre une caille; il en est de même pour la clarinette jouant *re si* bémol.

Un trille de flûte accéléré graduellement est une bien pauvre imitation du chant du rossignol. Les fabriquants d'oiseaux méca-

niques réussissent beaucoup mieux. Tout l'art de Beethoven ne saurait rivaliser avec les jolis petits automates qui, à la porte des magasins de joujoux, font la joie et l'amusement des passants. Le loriot ne se fait pas entendre dans l'amusette de la symphonie pastorale; cependant il n'a pas été oublié par Beethoven; mais personne ne s'en douterait si Schinder ne nous avait pas avertis. Prenons donc une flûte pour une flûte et non pas pour un loriot.

Berlioz dans la scène aux champs de la symphonie fantastique, imite le tonnerre par un roulement de timbale; il y a la même observation à faire que plus haut sur la grosse caisse. Au quatrième acte de *Rigoletto*, Verdi imite le sifflement du vent par le chœur vocalisant à bouche fermée dans la coulisse. C'est un effet de machinisme plutôt qu'un effet musical et qui ne peut tromper personne, si tant est qu'on y fasse attention.

L'imitation du galop du cheval par une

batterie en triolets et de l'aboiement du chien par une note précédée d'une appogiature, sont des moyens trop enfantins et trop conventionnels. Il y a toujours lieu de répéter la remarque faite sur la grosse caisse. Meyerbeer aussi a imité le galop du cheval au deuxième acte du *Prophète.* Le machiniste ne pouvant faire galoper un cheval dans la coulisse pour annoncer l'arrivée d'Oberthal, le basson remplace économiquement la bête.

Une imitation plus réaliste est celle des coups de canon dans les batailles écrites pour le piano ; on frappe les basses de l'instrument avec le plat des deux mains, ou encore avec tout l'avant-bras gauche.

Si l'on étudie les partitions du siècle dernier, on voit qu'en ce temps on n'était pas difficile sur les moyens d'imitation ; avec une simple gamme on disait une foule de choses. Mozart aussi se sert de la gamme ascendante dans le duel de *Don Juan;* la tempête dans le prélude d'*Iphigénie en*

*Tauride* de Gluck est assez enfantine et les gammes n'y manquent pas. Dans le *Postillon de Lonjumeau* Biju imite le vol de Zéphyre, le roulement d'un torrent, le chant des bergers charmant les nymphes, les doux accents des habitants de l'Arcadie, en vocalisant toujours une gamme descendante. Le procédé de Biju est celui par lequel Lully, Rameau et leurs successeurs faisaient de la musique imitative.

Lorsque l'imitation concerne un effet purement visuel, il est évident que l'effet musical auditif y répond encore bien moins que dans l'imitation de bruits ou de sons quelconques. Les gammes représentant les deux adversaires qui se fendent dans le duel de *Don Juan* peuvent compter comme une imitation d'un effet visuel. Rossini fait exécuter aux violons de l'orchestre une gamme ascendante de près de trois octaves, au moment où Guillaume Tell abat la pomme placée sur la tête de son fils. Rossini a-t-il

voulu peindre le mouvement de la flèche ? En ce cas, l'imitation est fausse, car la flèche doit suivre une ligne presque horizontale. Ou bien a-t-il voulu rendre le sifflement du projectile ? L'imitation est encore fausse, car le sifflement d'une flèche, comme celui d'une balle de fusil, doit baisser d'intonation à mesure que la flèche ralentit son vol, en s'éloignant de son point de départ. Pourquoi Rossini n'a-t-il pas fait siffler aussi la flèche avec laquelle Guillaume tue Gessler ? Celle-là assurément devait être décochée avec une vigueur peu commune.

Voici la contre-partie de la gamme de Rossini : Dussek, qui cependant ne manquait pas de talent, a écrit un morceau pour piano intitulé : *Les malheurs de Marie-Antoinette;* à la fin, une glissade parcourant le clavier de haut en bas peint « la chute du couteau de la guillotine ! »

Dans la *Création* d'Haydn, les exemples de musique imitative abondent, comme on sait. Ce n'est pas la peine de parler de l'ou-

verture, contenant une peinture du chaos ; la meilleure représentation du chaos est celle que font les musiciens d'orchestre quand ils accordent leurs instruments et que chacun prélude de son côté. Il y a ensuite le mugissement du vent, le vol des légers nuages, la foudre, l'éclair, la neige, la grêle, la rosée, un torrent, un ruisseau paisible, un lion qui rugit, un tigre qui bondit, un cerf léger, un cheval qui s'élance, un serpent qui rampe etc. Dans l'ouverture des *Saisons*, Haydn a peint le passage de l'hiver au printemps. Mendelssohn a pris la même peinture pour sujet de l'ouverture de sa cantate : *la Première nuit de Walpurgis*. Les *Saisons* sont naturellement écrites dans le même système que la *Création*.

Prenez n'importe quel passage imitatif d'Haydn et considérez-le, en faisant abstraction du texte ; vous conviendrez que personne n'y verrait une intention imitative, si l'on n'y était engagé par le titre ou les paroles chantées.

Vous direz encore que le même passage ou un passage analogue se trouve ailleurs dans les œuvres d'Haydn ou dans celles d'autres compositeurs, sans aucun effet imitatif. C'est encore et toujours le coup de grosse caisse qui représente une fois par exception un coup de canon. La musique de ce genre ressemble à ces vieilles peintures où les personnages par eux-mêmes n'ont pas d'expression ou bien en ont une quelconque; sur une bande qui sort de leur bouche sont écrites les paroles qu'ils sont censés dire, sans paraître en avoir l'air aucunement.

Avant d'aller plus loin, cherchons une règle pour apprécier en quelle manière l'imitation est praticable en musique. A cet effet, prenons des exemples de musique pittoresque, mais où il n'y a point de musique imitative; j'en emprunte deux à la partition écrite par Mendelssohn pour le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, et que tout le monde connaît. Dans l'intervalle entre le deuxième

acte et le troisième, Hermia cherche Lysandre et s'égare dans la forêt. La musique rend d'une façon claire et caractéristique l'inquiétude et l'agitation d'une personne cherchant en vain ; sa course haletante et vagabonde semble même rendue par le rythme et par l'expression de la mélodie, augmentée d'une heureuse orchestration. Le *scherzo* qui sert d'intermède entre le premier acte et le second n'a pas de titre ; néanmoins on n'a pas besoin de consulter le mélodrame qui suit, pour savoir que ce *scherzo* représente une danse de lutins ; c'est aussi bien que l'autre intermède, dont je viens de parler, un chef-d'œuvre et un modèle de musique pittoresque. Je pourrais citer encore le menuet des follets dans la *Damnation de Faust* de Berlioz ; seulement rien dans la musique n'indique que c'est une danse de follets ; tout au plus pourrait-on voir une trace de leurs mouvements capricieux et précipités dans le *presto* à deux temps ; le reste est une danse d'une allure modérée, d'un caractère si bien

marqué, qu'on pourrait deviner quels mouvements des danseurs doivent y répondre. C'est qu'indépendamment de l'expression mélodique, il existe un rapport direct entre le rythme et, jusqu'à un certain point, le dessin mélodique d'une part et la danse et la pantomime d'autre part. C'est sur ce rapport qu'est basé l'accompagnement musical de la danse et du jeu mimique, qu'il s'agisse d'une simple danse rustique ou d'un grand ballet de théâtre, ou même d'un opéra. « La musique, dit Noverre, est à la danse ce que les paroles sont à la musique ; ce parallèle ne signifie autre chose, si ce n'est que la musique dansante est ou devrait être le poème écrit qui fixe et détermine les mouvements et l'action du danseur... C'est à la composition variée et harmonieuse de Rameau, c'est aux traits et aux conversations spirituelles qui règnent dans ses airs, que la danse doit tous ses progrès (1). Elle a été réveillée,

(1) Les lettres de Noverre sur la danse ont été publiées en 1760.

elle est sortie de la léthargie où elle était plongée, dès l'instant que ce créateur d'une musique savante, mais toujours agréable et voluptueuse, a paru sur la scène. Que n'eût-il pas fait si l'usage de se consulter mutuellement eût régné à l'Opéra, si le poète et le maître de ballets lui avaient communiqué leurs idées, si on avait eu le soin de lui esquisser l'action de la danse, les passions qu'elle doit peindre successivement dans un sujet raisonné et les tableaux qu'elle doit rendre dans telle ou telle situation ! C'est pour lors que la musique aurait porté le caractère du poème, qu'elle aurait tracé les idées du poète, qu'elle aurait été parlante et expressive et que le danseur aurait été forcé d'en saisir les traits, de se varier et de peindre à son tour. » Une des considérations d'après lesquelles R. Wagner, dans *Opéra et Drame*, détermine le rôle que doit jouer l'orchestre dans le drame musical, c'est la connexité entre l'expression instrumentale et l'expression mimique.

Je reviens à la musique imitative. Partout où le rapport entre la musique et la mimique est observé, la musique est plutôt expressive qu'imitative ; mais il faut essentiellement que l'expression mélodique ellemême réponde à la scène à laquelle la musique se rapporte, autrement nous en reviendrions à peindre un mouvement ascendant par un trait ascendant, une grande profondeur par un grand intervalle musical descendant, bref à tous les enfantillages, à toutes les inepties de la musique imitative proprement dite. Il peut arriver au théâtre que l'orchestre répond de son mieux à ce qui se passe sur la scène, sans vouloir pour cela en donner une peinture ou une imitation. Pour nous éclairer complètement, nous allons passer en revue un nombre choisi et suffisant d'exemples.

Je prends d'abord le *Freischütz* et je m'arrête à la scène de la fonte des balles. A l'apparition des fantômes de la mère et de la

fiancée de Max, la musique se conforme au caractère de l'action. La fonte de chaque balle est suivie d'apparitions qui deviennent de plus en plus effrayantes (1). Je ne sais trop si l'on peut voir dans la musique les oiseaux sauvages qui viennent sautiller et voltiger autour du feu pendant la fonte de la seconde balle; la figure menaçante de la basse n'indique pas nécessairement, non plus, la course d'un sanglier. L'orage est rendu d'une façon plus explicite, mais la même musique pourrait mieux encore exprimer simplement une grande agitation. Il y a des triolets à l'approche de la chasse fantastique; pour rendre cette chasse elle-même, Weber s'est servi principalement d'un effet harmonique peu usité et qui, par sa persistance, prend un caractère de dureté et de sauvagerie. Dans la conclusion très mouve-

(1) Il s'agit, bien entendu, de la pièce telle qu'elle doit être jouée et non pas de la manière dont on l'a toujours dénaturée à Paris.

mentée, après la fonte de la sixième balle, c'est le caractère général de la scène qui est rendu, sans aucune trace de musique imitative.

Dans la scène de jeu de *Robert le Diable*, Meyerbeer accompagne le roulement des dés d'une phrase instrumentale dans laquelle on peut voir une imitation de ce roulement ; mais on peut mieux encore y trouver une traduction musicale de la mimique des joueurs ; tel devait être aussi le véritable but de l'auteur ; à mesure que le jeu devient plus passionné et que Robert perd davantage, la phrase instrumentale devient plus sombre, plus sinistre, ce qui serait un tort si elle n'exprimait que le roulement des dés. La musique de Meyerbeer est donc de la bonne musique scénique. Au contraire, quand au troisième acte du *Pardon de Ploërmel*, Meyerbeer rend d'une façon agaçante pour l'oreille le bruit de la faux aiguisée par le faucheur, il commet une puérilité et une absurdité. Puisque le faucheur aiguise sa faux

sur la scène, il peut faire entendre au naturel le cri aigu et perçant de son outil. C'est absolument comme si, chaque fois qu'un acteur marche sur la scène, l'orchestre voulait imiter le bruit de ses pas. Où en viendrions-nous ?

Schubert dans sa mélodie : *Marguerite*, a-t-il voulu imiter le bruit du rouet ? J'en doute ; c'eût été un tort; la pauvre délaissée ne songe point à son travail, si tant est qu'elle travaille ; le compositeur a plutôt voulu rendre par l'accompagnement son inquiétude et son agitation. Schubert s'est bien gardé, dans le *Roi des Aulnes*, d'imiter le galop du cheval ; la partie de piano comprend une sorte de tremolo avec une phrase menaçante qui revient dans la basse.

Dans la *Damnation de Faust* de Berlioz, quand Faust est d'accord avec le diable, tous les deux partent sur un dessin de violon qui peut aussi bien peindre le vol qu'il peut peindre tout autre chose ou ne rien peindre du tout. Réverony Saint-Cyr n'aurait pas

manqué d'y ajouter une représentation figurée où l'on aurait vu voltiger Méphistophélès emportant Faust. La course à l'abîme vaut mieux ; si elle ne contenait que le galop des chevaux et quelques autres effets imitatifs, ce serait un enfantillage de plus ; mais le dessin obstiné qui doit rendre le galop a une expression d'agitation et d'angoisse croissante ; les sons plaintifs du hautbois et d'autres effets expressifs d'autant plus remarquables qu'ils sont obtenus par des moyens très simples, donnent à ce morceau une puissante originalité et amènent admirablement bien l'explosion du *pandæmonium,* où les forces de l'orchestre et du chœur semblent doublées et triplées.

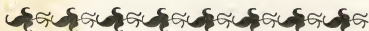
Il me reste à dire quelques mots des orages en musique. Tout le monde en a fait, tout le monde peut en faire et rien n'est plus facile ; il y a pour cela des moyens bien connus de tous les gens du métier et dont l'emploi ne demande que du métier. Un seul

orage en musique est hors de pair, parce que seul, il contient beaucoup plus que du métier; est-il besoin de le nommer ? C'est l'orage de la symphonie pastorale de Beethoven. Un roulement de timbales, un tremolo ou un dessin agité des violoncelles et des contre-basses peut passer pour une imitation du tonnerre ; mais il en est encore comme d'un coup de grosse caisse qui ne représente que par exception un coup de canon. Un petit dessin des violons soutenu par un accord donné fort et sec par les instruments à vent, peut figurer l'éclair, quoiqu'il faille y mettre beaucoup de bonne volonté ; des gammes chromatiques peuvent rendre le sifflement du vent ; on leur fait dire tout ce qu'on veut. Faut-il déterminer aussi le moment où la foudre tombe avec fracas ? Quant aux passages où l'on croit entendre des cris de détresse, ou voir les hommes courir pleins d'agitation et de terreur, ils rentrent dans la musique expressive comme les deux entractes de Mendelssohn.

Ce qui impressionne l'auditeur beaucoup plus que tous les effets plus ou moins imitatifs, c'est le caractère grandiose et imposant de l'œuvre. Si Beethoven avait voulu peindre quelque immense catastrophe qui remplit les hommes de terreur, d'épouvante, de consternation, il n'aurait pas employé d'autres moyens que ceux par lesquels il a représenté un phénomène de météorologie. Sa musique est admirable, non pas parce qu'elle peint un orage, mais quoiqu'elle soit destinée à en peindre un. Je ne sais si au commencement de la seconde partie de la symphonie pastorale, Beethoven a songé au balancement et au murmure des eaux d'une rivière ; peu nous importe, l'essentiel est que l'accompagnement convient parfaitement à la mélodie et à l'expression calme, suave et ravissante du morceau.

Ce que j'ai dit de l'orage de Beethoven me dispense de parler d'autres orages en musique qui, à peu de chose près, se valent tous. Il y en a non seulement deux dans

*Guillaume Tell*, mais il y en a un aussi dans le *Barbier* de Rossini et un autre dans la *Cenerentola* du même maître ; ce sont de purs intermèdes pour laisser reposer les chanteurs. Mendelssohn, qui avait un trop grand penchant pour la musique imitative ou descriptive, a placé un ouragan dans le premier morceau de la symphonie écossaise (en *la* mineur). On a même écrit bon nombre d'orages pour le piano. Tout le monde connaît celui de Steibelt; Hummel en a inséré un dans une fantaisie intitulée : *le Cor enchanté d'Obéron*, pour piano, avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor ; l'auteur imite de son mieux sur le piano l'effet matériel d'un orage ; seulement, je le répète, tout le monde peut en faire autant et dans la vérité cela ne rend pas plus exactement un orage qu'une flûte petite ou grande ne peut peindre un éclair.



# IV

## La musique descriptive

La musique descriptive est destinée soit à peindre une scène quelconque, soit à raconter de son mieux les péripéties d'une action dramatique. Les moyens qu'elle emploie sont empruntés tantôt à la musique imitative et tantôt à la musique expressive ; quand celles-ci ne lui en fournissent pas suffisamment, elle ne craint pas de devenir bizarre et grotesque ; il faut qu'elle fasse de la peinture sonore, coûte que coûte.

On ne classe dans la musique descriptive que les œuvres où l'intention du compositeur est visible; non pas celles où il se maintient dans les limites de la musique expressive et dans les formes régulières de la construction d'un morceau. Quelques exemples vont éclaircir immédiatement ce que cette définition peut avoir d'obscur. Dans l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven, la lutte entre la mère et le fils est rendue par le caractère des motifs; la musique reste expressive, la forme du morceau n'a rien d'exceptionnel; l'œuvre serait parfaitement intelligible sans le titre, et l'on ne peut la ranger dans la musique descriptive proprement dite. Il en est de même de l'ouverture de *Léonore* (ouverture de *Fidelio* n° 3) qui représente à elle seule un petit drame. A part les effets imitatifs que j'ai signalés dans la symphonie pastorale, la musique y reste purement expressive et répond, par son caractère général, aux titres des différents morceaux. Au contraire, dans la *sym-*

*phonie écossaise* de Mendelssohn, le premier allegro appartient évidemment au genre descriptif; l'ouragan qui éclate vers la fin n'aurait aucune raison d'être si le compositeur n'avait pas cherché à rendre autant que possible le caractère d'un paysage montagneux dans une contrée froide et venteuse. Dans la musique purement symphonique, cet ouragan aurait été absolument déplacé, et l'auteur n'aurait même pas songé à en faire un.

On peut trouver dans les opéras de Mozart quelques exemples de musique imitative, mais pour le reste, il n'y a pas de musique descriptive. L'ouverture du *Freischütz* n'a pas besoin d'explication; les divers motifs ont un caractère bien marqué ; d'ailleurs, à l'exception du solo de cors du commencement, ils reviennent tous dans la suite. On y voit les péripéties d'une lutte, terminée par le triomphe du bon principe, ou si l'on aime mieux de l'amour. Il y a moins encore de velléités descriptives dans

les autres ouvertures de Weber. Celle du *Freischütz* a servi de modèle à beaucoup d'autres, quoique Weber, pour l'essentiel, ait eu pour modèle Beethoven. Dans l'*allegro* de l'ouverture de *Don Juan*, déjà on peut voir une opposition entre deux motifs de caractère différent, l'un léger et folâtre, l'autre sévère et presque menaçant. Ce qui appartient à Weber, c'est d'avoir construit toute l'ouverture du *Freischütz* avec des fragments empruntés à l'opéra même, à l'exception de la mélodie de cor ; mais cette ouverture garde une unité irréprochable et ne saurait être assimilée aux ouvertures en pot-pourri à la façon d'Auber, par exemple, et qui sont restées à la mode dans les opéras comiques et les opérettes ; aussi, ce qu'on a de mieux à faire aujourd'hui dans les ouvrages de ce genre, c'est de ne leur donner qu'un prélude peu développé, au lieu d'une ouverture que le public n'écoute guère, et qui vaut rarement la peine d'être écoutée.

Parmi les ouvertures auxquelles celle du

*Freischütz* a servi de type, se trouvent les premières ouvertures de R. Wagner : celles de *Rienzi*, du *Vaisseau-Fantôme* et de *Tannhauser;* seulement, dans l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme,* la musique descriptive a un rôle important par la tempête et les luttes du vaisseau maudit. Pour le reste, il est aisé de se rendre compte des intentions du compositeur par les motifs qu'il a empruntés à son opéra pour en écrire la préface.

L'ouverture de la *Grotte de Fingal* de Mendelssohn appartient au genre descriptif; mais, par la faute du sujet, on ne saurait dire exactement ce que l'auteur a voulu peindre ; l'œuvre étant d'ailleurs attrayante et bien faite, les intentions descriptives sont indifférentes aux auditeurs. Elles sont bien claires dans les ouvertures de la *Belle Mélusine* et du *Calme de la mer;* cependant, Mendelssohn ne s'éloigne guère de la construction régulière d'une œuvre musicale, et l'on ne peut dire que dans ces ouvertures,

il y ait un grand abus du genre descriptif. D'ailleurs, on ne saurait tracer une limite rigoureuse entre la musique purement expressive et la musique expressive et descriptive à la fois. Les ouvertures de *Ruy-Blas* et d'*Athalie* rentrent, à certains égards, dans le domaine de la musique descriptiue ; mais elles ont une trop grande valeur musicale pour que ce léger défaut leur porte préjudice.

L'ouverture de *Struensée* de Meyerber est de celles dont Weber a fourni le type, mais l'ouverture du *Pardon de Ploërmel* est une pure aberration descriptive, où l'auteur a voulu raconter ce qui s'est passé un an avant l'action de la pièce. Encore ce récit n'occupe-t-il que la seconde partie du morceau qu'on pourrait appeler une ouverture à *tiroirs*. Si l'auditeur ne sait pas d'avance de quoi il s'agit, il trouvera nécessairement énigmatique l'amalgame formé d'une prière à la madone, d'une marche religieuse et d'un banal fracas d'orage.

J'ai gardé pour la fin le grand maître de la musique descriptive, celui qui s'est pour ainsi dire incarné en elle, qui l'a portée le plus haut, celui que d'autres, y compris Liszt, n'ont pu qu'imiter, sans le dépasser, à moins de tomber dans la caricature, ce qui à la vérité n'est pas rare. Quand on connaît la nature nerveuse, mobile et irritable à l'excès de Berlioz, on ne peut s'étonner que la musique soit devenue entre ses mains l'organe de l'exagération de ses sensations et de ses sentiments. La symphonie fantastique est un des monuments de ce genre; elle fut exécutée pour la première fois en 1830. Le sujet est connu; quoi qu'en ait pu croire Berlioz, le programme est indispensable pour que l'œuvre ne soit pas une énigme. Les intentions descriptives y sont trop évidentes, pour qu'on puisse y voir un ouvrage purement symphonique, sans demander : Symphonie, que me veux-tu ? Ces intentions se font jour dès le premier morceau, surtout dans la seconde partie, car le

morceau est divisé en deux compartiments comme l'ouverture du *Pardon de Ploërmel*. Les trois morceaux suivants sont moins descriptifs ; mais le final est un comble qui a servi et sert encore de modèle à bien des élucubrations grotesques. La plupart de mes lecteurs en connaissent sans doute le programme ; je vais le remettre sous leurs yeux comme un exemple d'extravagances descriptives :

**Songe d'une nuit de Sabbat.**

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorcières, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rires, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore ; mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est Elle qui vient au Sabbat... Rugissements de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ*.

Ronde du Sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies iræ* ensemble.

Tout cela peut être terrifiant pour le pauvre halluciné ; encore n'existait-il que dans l'imagination maladive de Berlioz. Le profane, je veux dire l'auditeur, n'y voit qu'une musique à effets curieux, bizarres et amusants par leur bizarrerie même. Mettez donc toute votre peine et votre talent à peindre un sombre et imposant tableau du jugement dernier, pour que les spectateurs ne voient dans les attitudes et les physionomies des personnages que d'amusantes grimaces de polichinelles ! C'est à peu près l'effet que produit le sabbat de Berlioz ; heureusement dans les autres morceaux la musique purement expressive a gardé un empire sinon exclusif, du moins prédominant.

Peu d'œuvres de musique instrumentale de Berlioz sont exemptes de musique descriptive, surtout quand elles ont de grandes proportions ; on en trouve non-seulement dans la symphonie d'*Harold*, dans la *Damnation de Faust*, mais aussi dans les ouvertures, même dans la meilleure, celle du *Car-*

*naval Romain;* ces ouvertures restent cependant bien loin du Songe d'une nuit de sabbat. L'œuvre la plus intéressante et la plus instructive pour la musique expressive en même temps que descriptive, c'est la symphonie : *Roméo et Juliette.*

Berlioz a mis en tête de la partition, une préface dont quelques lignes nous intéressent spécialement. La raison qu'il donne de ce qu'il a employé les parties vocales dès le début, c'est, dit-il, « afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l'orchestre. » Plus loin, il explique pourquoi, dans les scènes du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les *a parte* de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés; pourquoi, enfin, les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre; « les raisons, dit-il, en sont nombreuses et faciles à saisir. » Il en donne trois; la première,

c'est qu'il a écrit une symphonie et non pas un opéra; la seconde, c'est que les scènes d'amour ayant été traitées mille fois par les grands maîtres de la musique vocale, il était prudent, autant que curieux, de tenter un autre mode d'expression. Enfin, troisième et principale raison; « La sublimité de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas. » C'est dire clairement, que l'orchestre peut rendre beaucoup mieux que la musique vocale, la sublimité de l'amour de Roméo et de Juliette. Voilà précisément le point litigieux sur lequel Berlioz s'est fait illusion toute sa vie; R. Wagner est de mon avis, autrement il n'aurait pas mis tous ses efforts à réformer la musique théâtrale et à la porter

à sa plus haute et plus noble puissance. On est libre de croire qu'il n'y a pas réussi ; ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici. En tout cas, la peinture symphonique de l'amour de Roméo et de Juliette, si connue qu'elle soit, n'a pas dû gagner à la thèse de Berlioz beaucoup de prosélytes.

J'ajouterai quelques observations sur certaines parties de la symphonie. Dans la première partie, le tumulte et le combat des deux groupes ennemis sont rendus par un motif agité qui est développé dans un travail fugué ; le prince calme la dispute par un récitatif de trombones et d'ophicléïde. Une représentation mimique serait un commentaire nécessaire à la musique ; l'auditeur doit y suppléer par son imagination, ainsi qu'il en est averti par le titre du morceau. La scène de Roméo, seul dans le jardin de Capulet, est expressive pour la plus grande partie, parce que Berlioz avait à traduire des sentiments et non pas à raconter une histoire. Mais quand ensuite la mélodie de

Roméo est répétée fortissimo par les trombones pendant le bal, on n'y doit voir qu'un artifice de contrepoint, et non pas Roméo hurlant à pleine gorge son amour auquel il avait d'abord donné, pour organe discret, le hautbois.

Le duo d'amour resterait forcément une énigme pour la masse du public, si celui-ci ne se bornait pas au plaisir d'entendre la musique sans se préoccuper de ce que le compositeur a voulu dire.

En analysant le morceau on peut y distinguer la peinture du calme de la nuit, l'expression de l'amour de Roméo, les *a parte* timides de Juliette ; la traduction de plus en plus passionnée des sentiments des deux amants, l'agitation et l'inquiétude, les regrets de se quitter, les derniers adieux ; mais je prétends que tout cela n'existe que pour les musiciens experts et non pas pour la masse du public ; la faute en est au « vague » même de l'expression musicale, comme Berlioz en est convenu dans sa pré-

face. Ce vague existe surtout quand l'art musical veut dépasser ses limites naturelles, comme il le fait dans la musique imitative et descriptive.

Dans la scène des tombeaux, un juge exercé peut distinguer fort bien les diverses phases de l'action, depuis l'arrivée de Roméo jusqu'à la mort des deux amants; mais cette scène aurait absolument besoin d'être accompagnée d'une représentation mimique; dans un concert elle paraît énigmatique, bizarre, incohérente, précisément parce que l'imagination de la grande majorité des auditeurs ne peut suppléer à l'action théâtrale qui manque et dont la corrélation avec la musique leur reste une énigme.

On a vu que telle musique descriptive peut devenir admissible, si elle est accompagnée de l'action théâtrale à laquelle elle est censée répondre; mais très souvent cette action est impossible, comme par exemple dans le Sabbat de la symphonie fantastique,

la légende russe *Sadko* de M. Rimsky-Korsakof et une foule d'autres œuvres. Le compositeur a beau se faire illusion, il se heurte toujours au même écueil : l'incapacité du public, malgré le programme explicatif, de suppléer à l'action absente. Ce n'est pas le public qui a tort, c'est le compositeur ; tant pis pour lui quand, non content d'être énigmatique, il devient grotesque.

Voici, comme curiosité, le programme de *Sadko :*

En pleine mer, un pouvoir magique arrête le navire où se trouve Sadko, riche marchand de Nowgorod et célèbre cithariste. Désigné par le sort comme victime expiatoire, Sadko est précipité par dessus bord. Aussitôt un courant mystérieux l'entraîne au fond des abîmes et le porte à la cour du génie souverain des eaux, lequel célèbre les noces de sa fille. Sadko reçoit l'ordre de jouer de la goussla (cithare). Aux sons de plus en plus animés de l'instrument, tout s'agite à l'entour de proche en proche, et le navire finit par sombrer dans la danse tumultueuse des flots.

Alors Sadko brise les cordes de la goussla, et l'Océan redevient calme.

A part la danse de plus en plus tumul-

tueuse, la musique a peu de prise sur ce programme ; aussi la danse fournit-elle la partie principale du morceau.

Il me serait facile encore de prouver que parmi les poèmes symphoniques de M. Saint-Saëns, le meilleur est celui où l'auteur s'est le moins préoccupé de raconter une histoire : la *Danse macabre*, développement magistral de deux motifs qui n'avaient pas été destinés d'abord à servir de thèmes à un travail symphonique, mais qui s'y prêtaient parfaitement.

Poussée à ses dernières limites la musique imitative et descriptive non-seulement manque son but, mais tombe dans un réalisme grossier, antipathique à l'art véritable.

Ce réalisme peut se présenter encore d'une autre façon. Dans le finale du premier acte de *Don Juan*, Mozart a placé sur le théâtre deux petits orchestres jouant des airs de danse différents de celui que joue l'orchestre dans la salle. L'idée de cette plaisanterie lui

a été fournie par la disposition des danseurs aux bals masqués de la Cour, selon les différentes classes de la société. Renchérissant sur Mozart, Meyerbeer, dans le finale du second acte de l'*Etoile du Nord*, a employé quatre orchestres et le chœur, à savoir : l'orchestre de la salle ; une musique de grenadiers composée de fifres, de petites clarinettes et de tambours, jouant un pas redoublé ; puis, une fanfare de cavalerie composée de trompettes et de cornets à pistons ; enfin une musique d'infanterie exécutant une marche populaire (*Dessauer-Marsch*) et le chœur chantant le serment. Le tout est combiné de manière qu'à la fin, les quatre orchestres et le chœur se font entendre à la fois. La mélodie populaire sert de motif principal; les trois autres motifs exécutés sur la scène, ne peuvent manquer d'être ou fort simples ou quelque peu tourmentés. L'ensemble n'est que bruyant. Meyerbeer a-t-il voulu peindre le tumulte d'un camp ? La marche populaire est assez banale ; on

ne comprendrait pas que Meyerbeer eût fait d'un pont-neuf allemand une marche sacrée russe, si l'on ne savait que le finale est emprunté au *Camp de Silésie,* opéra-comique allemand, dont plusieurs morceaux ont été conservés dans l'*Etoile du Nord.* Il est bien entendu que je ne critique pas l'emploi d'un orchestre sur le théâtre quand il a une raison sérieuse d'être et ne constitue pas un bizarre tour de force comme le finale avec quatre orchestres de Meyerbeer, digne pendant de l'ouverture du *Pardon de Ploërmel.*

Presque toujours les compositeurs de musique se font illusion dans les programmes qu'ils se tracent; ils croient sérieusement exprimer plus qu'ils ne peuvent dire. R. Wagner lui-même s'est fait illusion (il en est revenu), quand dans le prélude de *Lohengrin*, dont il nous a conservé le programme, il a voulu peindre la venue des anges rapportant sur les hauteurs du Montsalvat la coupe du saint Graal, qu'avait touchée le sang du

Christ et qui retirée un jour aux hommes, est rendue à la terre par la miséricorde divine. Wagner aurait ainsi raconté ce qui s'est passé avant le commencement du drame, tout comme a voulu le faire Meyerber dans l'ouverture du *Pardon de Ploërmel.*

Le programme du *Concertstück* de Weber est trop intéressant et trop peu connu pour que je ne le donne pas ici.

C'est en 1821, le matin du jour où devait avoir lieu la première représentation du *Freischütz* que Weber acheva le *Concertstück* (1), puis il en apporta les feuillets encore humides à sa femme, près de laquelle se trouvait Benedict, son élève favori. Il se mit gaiement au piano et joua le morceau d'un bout à l'autre en traçant lui-même le programme que Benedict nota ensuite de

(1) Il ressort d'une lettre de Weber que le plan de l'œuvre était déjà tracé dans son esprit en 1815.

souvenir, mais que Weber ne voulut jamais laisser imprimer en tête de l'œuvre.

*Larghetto.* — La châtelaine est à son balcon ; elle interroge tristement l'horizon ; son chevalier est parti depuis bien des années pour la Palestine. Le reverra-t-elle jamais ? Des combats sanglants ont eu lieu, et aucun message de lui ! En vain elle prie Dieu.

*Allegro appassionato.* — Soudain, un affreux tableau se présente à son esprit halluciné : il est étendu sur le champ de bataille, abandonné des siens ; le sang coule à flots de sa blessure. Ah ! que n'est-elle à ses côtés !... et mourir du moins avec lui !...

*Adagio* et *tempo di marcia.* — Mais écoutez ! quel bruit se fait entendre au loin ! Des armures brillent au soleil, là-bas, sur la lisière de la forêt ! Les arrivants s'approchent de plus en plus : ce sont des chevaliers et des varlets portant la croix ; on voit flotter les bannières ; on entend les cris du peuple, et là-bas, c'est lui !

*Più mosso, presto assai.* Elle vole au-devant de son bien-aimé ; il se précipite dans ses bras. Quels élans d'amour ! Quel bonheur indescriptible ! Comme tout frissonne dans les bois et dans les blés, proclamant par mille voix le triomphe de l'amour fidèle !

Evidemment, il ne faut pas prendre ce programme au pied de la lettre, mais le sens général est incontestablement exact.

Le morceau entier pourrait même paraître une pure fantaisie, si la marche n'était pas un indice du contraire. En effet, si Weber n'avait pas suivi un programme, il ne se serait pas contenté de répéter deux fois le charmant motif de marche pour l'abandonner complètement ensuite. Un tel procédé serait inexplicable dans un morceau d'une forme parfaitement régulière.

Il serait facile de tracer le programme de l'*Invitation à la valse*; sans le titre et la reprise d'une partie de l'introduction à la fin du morceau, on ne se douterait certes pas que l'auteur a suivi un programme; l'*allegro* est d'ailleurs d'une forme très régulière. Au fond le titre de l'œuvre n'est pas exact, puisque le mot *invitation* ne s'applique évidemment qu'à l'introduction.

Avec un peu d'imagination on peut toujours et sans peine faire des programmes, soit avant, soit après la composition d'une œuvre. Je ne sais qui a tracé pour la symphonie en *la* majeur de Beethoven le pro-

gramme d'une Noce de Village. M. Pasdeloup après l'avoir accepté comme authentique, y a renoncé au bout de quelques années.

Voici un fragment d'une analyse de la marche funèbre de la symphonie héroïque; il concerne la seconde partie, en *ut* majeur.

On croit voir le ciel s'ouvrir; écoutez cette mélodie consolante qui alterne du premier hautbois à la première flûte! La poitrine se dilate, on respire plus librement, on espère... Cependant, les cors qui tout à l'heure nous versaient le baume des consolations, ont à cette heure changé de rôle; quelle harmonie déchirante, quelle inquiétude, quelle vague souffrance dans ces notes prolongées! Les premiers et les seconds violons accompagnent en triolets; ils sont encore neutres, mais la basse avec l'alto vient, par une figure en imitation, obscurcir l'éclair de joie par un scepticisme méfiant et ironique; aussi déjà la somme du doute égale au moins les chances d'espoir!

Après un *forte* de tout l'orchestre, le chant simple vient aux violons; le premier hautbois exécute le même chant, mais figuré; maintenant, la douleur est la plus forte; entendez-vous ces larmes? Le quatuor et les instruments à vent se répondent par des sanglots; on a vu luire par intervalles un rayon consolateur; il disparaît pour reparaître encore, mais cette fois, ce n'est

plus une erreur : il s'accroît, il s'étend, il domine les larmes ; devons-nous passer par de nouvelles émotions ? Devons-nous croire que tout salut n'est pas encore fermé ?

Avec quelle puissance chacun se rattache à cette pensée bienfaisante comme des naufragés aux agrès disjoints de leur navire ! Tous les instruments rendent admirablement cette intention par un *fortissimo*... Mais, silence ! tout se tait ; non pas tout : le quatuor qui tenait l'*ut* à l'unisson, le conserve, le prolonge, le jette comme un signal d'alarme... Insensés ! Vous pensiez toucher au port ; c'est pour mieux se jouer de vous ; c'est pour mieux déchirer votre âme que l'auteur vous fait traverser toutes ces fluctuations de doute et d'espoir ! Le quatuor, par une phrase solennelle qui descend comme dans les profondeurs d'un abîme, revient au terrible motif du commencement en *ut* mineur. Quelle admirable péripétie ! Cette fois tout est fini... Plus rien ; rien que cette voix glaciale qui paraît encore plus aride et cruellement railleuse ; le cœur se serre, les yeux ne pleurent plus ; c'est une douleur sans remède et sans soulagement ; on n'a plus qu'à souffrir intérieurement les tortures de l'enfer !

Au fond, ce n'est pas là un programme, mais seulement une analyse dans un style trop imagé et assez usité au temps où elle fut écrite. Voici maintenant une analyse-programme de la *Dernière Pensée* de Weber,

programme d'autant plus divertissant que la *Dernière Pensée*, comme on sait, est simplement extraite d'un cahier de six valses de Reissiger, grâce à une supercherie d'éditeur, tout comme le *Désir* de Beethoven doit être restitué à Schubert, et l'*Adieu* de Schubert à Weyrauch.

Weber a écrit sa *Dernière Pensée* quelques instants avant sa mort. Il veut rendre dans ce morceau la douleur profonde que tout homme éprouve au moment du trépas, quelles que soient d'ailleurs les causes qui l'occasionnent. D'abord, les accords liés à une seule note et qui se répètent dans la première reprise, peignent l'âme du mourant, ses sanglots, ses plaintes ; quelques-uns vont même en *crescendo* pour faire voir un surcroît de douleur. En entendant jouer cette première reprise, on voit aisément la douleur profonde, mais on ne peut reconnaître celle d'un mourant. Remarquons l'ingénieux moyen que Weber emploie pour faire voir cela. Dans sa seconde reprise, la scène est déchirante ; des notes basses font entendre au loin le son funèbre de la cloche des morts ; les inflexions de sons, les dissonances sont mises en jeu pour faire ressortir la confusion, l'épouvante qui règne autour de lui. La troisième reprise change de ton ; la mélodie est suave, elle est faite pour montrer les voix célestes qui appellent ce grand homme dans les cieux, pour lui donner la palme de la gloire et de l'immortalité.

Voici enfin le programme de la *Marche funèbre d'une marionnette;* M. Gounod avait écrit ce morceau d'abord pour le piano, puis il l'a arrangé pour orchestre et intercalé dans le ballet de *Jeanne d'Arc*, drame de M. Jules Barbier. Il est inutile de dire que M. Gounod n'a aucune part dans le programme postiche.

Un long gémissement poussé par les violons et un coup de tamtam annoncent le trépas de l'infortunée marionnette. La clarinette, la voix pleine de larmes, raconte aux bassons désespérés les malheurs qui ont conduit au tombeau ce petit être si dur et si fragile. Les violons, qui les entendent, s'attendrissent, pleurent, et le cortège éploré s'achemine vers le funèbre convoi. Un triangle malencontreux, voyant quelques marionnettes suivre le convoi d'un pas quelque peu délibéré, s'avise de leur parler d'un ton aigre ; aussitôt, voilà les sœurs de la morte qui tressaillent et se trémoussent de la manière la plus irrévérencieuse, au point que Polichinelle, le grand moraliste, arrive près de ces petites personnes sans cervelle, et, après avoir esquissé deux ou trois grands écarts, de sa voix la plus nasillarde, il leur crie : *Vergogna, vergogna !* Aussitôt, la décence reparaît, et la clarinette, qui avait mis une sourdine à ses gémissements, recommence à pleurer l'oraison funèbre ; violons, violoncelles, bassons, etc., l'écoutent et

joignent leurs regrets aux siens, puis ils s'éloignent. Murmures confus.

Quand je vous disais qu'il suffit d'avoir un peu d'imagination !





## V

### La couleur locale

On appelle couleur locale la propriété attribuée à la musique de se conformer au temps et au pays auxquels se rapporte le sujet d'une œuvre vocale ou instrumentale. On croit même parfois montrer une grande sagacité en disant qu'il y a de la couleur locale ou qu'il n'y en a pas dans tel ou tel ouvrage. Fétis (*Biographie universelle des musiciens*) en a découvert dans *Linda di*

*Chamounix* de Donizetti. Certes, ce compositeur écrivait toujours sa musique de la même façon, sans se préoccuper du temps et du lieu où se passait l'action ; il lui était fort indifférent que Linda fut Savoyarde et Lucie, Ecossaise.

Si donc, il avait fait de la couleur locale, il serait dans le cas du Bourgeois gentilhomme ; mais il n'en a pas fait. Lesueur, un des fondateurs du conservatoire de musique de Paris, s'était persuadé qu'il avait retrouvé la musique des anciens Grecs et des Hébreux; la partition de son opéra biblique : la *Mort d'Adam* est remplie d'annotations sur ce sujet ; lui seul pouvait se faire illusion ; il annonçait même la publication d'une dissertation sur la musique antique, dissertation qui n'a pas paru, sans qu'il y ait lieu de nous en affliger.

A propos de la marche religieuse du premier acte d'*Alceste* de Gluck, Berlioz dit : « Ici Gluck a fait de la couleur locale s'il en fut jamais ; c'est la Grèce antique qu'il nous

révèle dans toute sa majestueuse et belle simplicité. Ecoutez ce morceau instrumental sur lequel entre le cortège ; entendez cette mélodie douce, voilée, calme, résignée, cette pure harmonie, ce rythme à peine sensible des basses dont les mouvements onduleux se dérobent sous l'orchestre, comme les pieds des prêtresses sous leurs blanches tuniques ; prêtez l'oreille à la voix insolite de ces flûtes dans le grave, à ces enlacements des deux parties de violon dialoguant le chant, et dites s'il y a en musique quelque chose de plus beau, dans le sens antique du mot, que cette marche religieuse. L'instrumentation en est simple, mais exquise ; il n'y a que les instruments à cordes et deux instruments à vent. Et là comme en maint autre passage de ses œuvres, se décèle l'instinct de l'auteur : il a trouvé précisément les timbres qu'il fallait. Mettez deux hautbois à la place des flûtes et vous gâterez tout. » Sans doute ; mais on peut faire la même observation partout. A y regarder de près, Ber-

lioz n'a pas vu de couleur locale proprement dite dans la marche d'*Alceste*. Il n'aurait certes pas soutenu qu'on voit par la musique que l'action se passe dans l'antiquité et chez les Grecs.

Il y a vu seulement un caractère ou une expression convenant à l'action scénique ; encore peut-on dire que la marche a une expression charmante de calme et de douceur pastorale, sans indiquer aucunement qu'elle accompagne une entrée de prêtres et de prêtresses. Dans le fait Berlioz n'était pas grand partisan de la couleur locale ; j'ai dit quel est son rôle dans la musique descriptive : je lui dois comme simple justice de citer le passage suivant de son étude sur *Alceste :* « L'expression musicale reproduira bien la joie, la douleur, la gravité, l'enjouement ; elle établira une différence saillante entre la joie d'un peuple pasteur et celle d'une nation guerrière, entre la douleur d'une reine et le chagrin d'une simple villageoise, entre une méditation sérieuse et cal-

me et les ardentes rêveries qui précèdent l'éclat des passions. Empruntant ensuite aux différents peuples le style musical qui leur est propre, il est bien évident qu'elle pourra faire distinguer la sérénade d'un brigand des Abruzzes de celle d'un chasseur tyrolien ou écossais, la marche nocturne de pèlerins aux habitudes mystiques de celle d'une troupe de marchands de bœufs revenant de la foire ; elle pourra mettre l'extrême brutalité, la trivialité, le grotesque en opposition avec la pureté angélique, la noblesse et la candeur. Mais si elle veut sortir de ce cercle immense, la musique devra, de toute nécessité, avoir recours à la parole chantée, récitée ou lue, pour combler les lacunes que ses moyens d'expression laissent dans une œuvre qui s'adresse en même temps à l'esprit et à l'imagination (1) ».

Dans tout ce passage, la couleur locale n'apparaît que par les emprunts faits au

(1) *A travers chants,* page 151.

« style musical propre aux différents peuples » ; c'est en effet le seul moyen spécieux par lequel on a pu prétendre faire de la couleur locale ; nous allons voir ce qu'il vaut.

La différence entre une marche nocturne de pèlerins « aux habitudes mystiques » et celle de marchands de bœufs revenant de la foire, ne constitue pas de la couleur locale ; elle résulte simplement de la différence de caractère et de sentiments entre les deux espèces de personnages ; mais la musique n'indique pas que les premiers sont des pèlerins et que les seconds sont des marchands de bœufs ou d'autres bêtes domestiques. Quant aux habitudes mystiques des pèlerins, elles ne peuvent pas davantage être rendues ; je défie qui que ce soit d'en trouver une trace dans la marche d'*Harold en Italie*; car c'est à cette symphonie que songeait Berlioz, comme il y songeait aussi en disant qu'en empruntant aux différents peuples le style musical qui leur est propre, on peut faire

distinguer la sérénade d'un brigand des Abruzzes de celle d'un chasseur tyrolien ou écossais. La sérénade d'*Harold* n'est pas celle d'un brigand mais simplement d'un montagnard ; et quand même ce serait celle d'un brigand, je ne vois pas trop comment Berlioz aurait marqué la différence. Le proverbe dit qu'on ne prend pas les mouches avec du vinaigre, et un brigand donnant une sérénade à sa maîtresse ne doit pas plus y mettre du vinaigre que n'en mettrait le premier paysan venu.

Voyons maintenant comment s'y est pris Berlioz pour marquer que son montagnard est italien. Dans la ritournelle il a imité la musique des *pifferari* ; c'est tout, car dans la mélodie qui vient ensuite, rien n'indique qu'elle est autre chose qu'une simple mélodie de Berlioz ; tout au plus peut-on y trouver un certain caractère pastoral. Il serait plus difficile d'indiquer que le donneur de sérénade est Ecossais ; pour en faire un Tyrolien, on n'aurait qu'une seule ressource :

ce serait de lui faire chanter une mélodie du genre répandu surtout dans le Tyrol et la Styrie, quoiqu'on le rencontre aussi ailleurs et dont le nom formé par onomatopée est : *Iodler*. Toute personne d'ailleurs ayant les deux registres de voix de poitrine et de fausset peut aisément arriver à *iodlen* aussi bien qu'un Tyrolien.

En suivant toujours le même système, on caractérisera un Espagnol ou une Espagnole (la musique ne distingue pas les sexes), par une jota, un boléro ou une cachucha; pour un Allemand, c'est plus difficile, car tout le monde fait aujourd'hui des valses; il faudrait quelque chanson populaire bien tudesque; si elle était un peu banale, cela n'en vaudrait que mieux. On ne peut pas non plus caractériser un habitant de la Bohême par une polka; une *czardas* peut servir de signalement à un Hongrois, à condition que l'on sache que c'est une danse hongroise.

Il en est des polonaises comme des valses et des polkas; même observation pour les

mazurkas et les redowas; en devenant cosmopolites, elles ont perdu leur caractère national. Et comment donnera-t-on le signalement musical d'un Français ? Apparemment par un air de galop ou de quadrille, bien sautillant surtout et spirituel si c'est possible; le sautillement est indispensable pour marquer la légèreté attribuée au caractère français.

Pour faire de la musique orientale, on imite des rythmes et des formes mélodiques usités chez les Arabes; mais il faut savoir qu'ils sont orientaux : ces moyens sont d'ailleurs extrêmement restreints, et au fond ne constituent même pas une marque distinctive.

Ce n'est pas tout. Lorsqu'il ne s'agit pas d'un seul morceau, mais d'un grand ouvrage, d'un opéra par exemple, comment indiquera-t-on en musique, que l'action se passe dans l'antiquité, au moyen âge ou sous Napoléon Ier; que les personnages sont français, allemands, italiens ou chinois ? On ne peut pas toujours faire des airs de qua-

drille, des boléros, des tarentelles, des tyroliennes, etc. On ne peut pas non plus aller loin avec la gamme chinoise de cinq notes, sans demi-ton; quand même elle appartiendrait exclusivement aux habitants du Céleste-Empire, elle ne caractériserait pas plus un bourgeois ou un mandarin de Pékin que ne le fait la forme de son nez. Quand l'action se passe en Italie, entre des Italiens, faut-il faire de la musique italienne? A cet effet, les *pifferari* et les chansons populaires seront très insuffisants; faut-il imiter Cimarosa, Rossini, Donizetti ou Verdi? Lors même qu'on le ferait, on ne produirait pas toujours de la musique italienne, car on peut aisément rencontrer chez ces compositeurs des motifs de valse ou de quadrille. C'est bien pis quand une action théâtrale passe d'un pays à un autre, et lorsque les personnages n'appartiennent pas tous à une même nation, comme par exemple dans l'*Africaine*.

Il est inutile d'insister davantage pour montrer que, logiquement, la recherche de la

prétendue couleur locale ne conduirait qu'à d'absurdes pastiches et à de ridicules mosaïques. Il faut une unité de style dans une œuvre de musique comme dans une œuvre de peinture. Glisser au milieu d'un ouvrage un motif de chanson populaire, est un procédé fort usité, j'en conviens ; mais au point de vue sérieux de l'art, c'est un manque contre l'unité, à moins que le motif ne s'accorde avec le style de l'œuvre entière.

Au temps où tous les moyens semblaient bons pour écraser *Tannhauser*, on reprochait à R. Wagner d'avoir mis dans un chant de berger une modulation de *sol* majeur en *si* majeur, très régulièrement amenée, mais qui, disait-on, n'est jamais venue à l'esprit d'aucun berger. Il n'est pas davantage venu à l'esprit d'un montagnard des Abruzzes de moduler comme l'a fait Berlioz dans la sérénade dont j'ai parlé.

Pour achever de nous édifier, passons en revue quelques-uns des ouvrages où l'on a

prétendu trouver de la couleur locale : ce sont des opéras, quoique la musique théâtrale soit peut-être la moins apte à en donner. Nous n'en demanderons pas à Mozart, qui ne s'en préoccupait pas plus dans *Don Juan* et la *Flûte enchantée* que dans les *Noces de Figaro* et la *Clémence de Titus*. Ne soyons pas plus exigeants pour Gluck. Weber, dans le *Freischütz*, a imité les mélodies populaires allemandes; mais si les personnages de cet opéra sont allemands (le diable excepté, qui est de toutes les nations), ils ne le sont pas du tout dans *Obéron*. Dans *Preciosa,* Weber a employé des motifs de danse espagnols; mais il faut savoir qu'ils sont espagnols. Pour le reste, il ne s'est pas préoccupé de couleur locale, non plus que dans *Euryanthe;* c'est toujours de la musique de Weber, avec le caractère personnel du maître, fort heureusement. L'école de Weber n'a pas plus fait de couleur locale que n'en a fait l'école de Gluck; Marschner, Lindpaintner, R. Wagner ne s'en sont pas plus

souciés que Salieri, Sacchini, Cherubini, Mehul et Spontini. Je pense que Lesueur seul a fait exception. Quant aux auteurs d'opéras comiques, Duni, Philidor, Grétry, Monsigny, Dalayrac, on ne leur a pas demandé de couleur locale, non plus qu'à Nicolo et à Boïeldieu. Je ne parle pas de l'école moderne d'Auber, d'Adam et d'Hérold; celle-là se moque de la couleur locale, et un peu de tout, excepté du succès.

On chercherait vainement le mot : couleur locale dans les écrits de Rousseau et de Grétry; en ce temps on se préoccupait de démontrer l'art expressif de la musique, sa faculté de toucher et d'émouvoir les auditeurs. Un écrivain nomme Lefébure a publié, en 1789, un volume intitulé : *Bévues, erreurs et méprises de différents auteurs célèbres en matières musicales;* il proteste contre les gens qui ne voient dans la musique que le plaisir de l'oreille; il parle même d'un ouvrage où cette erreur s'étale tout au long; mais il ne s'occupe pas plus

de couleur locale qu'on n'y songeait au temps de Lully et de Rameau. Il y a donc lieu de croire que cette ineptie est d'invention moderne. Aussi est-ce dans les œuvres de Rossini et de Meyerbeer surtout qu'on prétend l'avoir trouvée.

Je dois seulement faire une réserve pour Grétry. Grâce à sa fatuité peu déguisée, l'auteur des *Mémoires sur* SA *musique*, comme on les a appelés, a prétendu, sur ses vieux jours, avoir fait de la couleur locale, et même mieux que cela. En parlant de son opéra *Sylvain,* il dit : « Les gens instruits remarquèrent que les chants des deux époux, Sylvain et Hélène, portaient un caractère de tendresse moins passionnée que celle des amants que l'hymen n'a point encore unis. Ces nuances sont délicates; elles existent cependant; c'est surtout dans le duo *Dans le sein d'un père*, que j'ai cherché à nuancer le sentiment de l'amour avec, si j'ose le dire, la sainteté du nœud qui unit les époux. »

Après ce raffinement merveilleux, on ne

sera pas surpris de voir Grétry raconter ce qui suit : « J'étais à Lyon lorsque je fis la musique de *Guillaume Tell;* je priai le colonel d'un régiment suisse, qui était en garnison dans cette ville, de me faire dîner avec les officiers de son corps. Au dessert, je dis à ces messieurs qu'ayant à mettre en musique le poème de *Guillaume Tell*, leur ancien compatriote, je les priais de chanter les airs de ce temps et les airs des montagnes de la Suisse qui avaient le plus de caractère; j'en entendis plusieurs, et sans en rien copier, que je sache, ma tête se monta sans doute au ton convenable, car les Suisses et les musiciens en général aiment le ton montagnard qui règne dans cette production musicale. »

La France n'a pas eu le privilège des divagations sur la couleur locale ; en Allemagne, les critiques ont découvert dans les opéras de Meyerbeer « la musique historique » dont R. Wagner se moque à bon

droit dans *Opéra et Drame*. En Italie aussi, il y a une quarantaine d'années, on a beaucoup discuté sur la couleur locale des *Huguenots ;* le fait est attesté dans une bonne dissertation sur la couleur locale, insérée dans les mémoires de l'Académie royale de musique de Florence ; l'auteur en est Casamorata, mort en 1881 et qui fut président de l'Académie et directeur du Conservatoire. Un des compositeurs italiens les plus féconds, Giovanni Pacini a voulu marcher sur les traces de Lesueur ; il raconte dans ses *Mémoires* que, pour écrire son opéra *Sapho*, il commença par lire soigneusement tous les ouvrages sur la musique antique des Grecs, afin de donner à sa partition la couleur convenable. En Italie, *Sapho*, représenté pour la première fois en 1840, à Naples, a passé pour son chef-d'œuvre ; en France, cet opéra n'a eu qu'une seule et malheureuse représentation (1866). Inutile de dire que la musique n'est pas plus antique que celle de *Poliuto* de Donizetti.

Du moment où l'on trouvait de la couleur locale dans les *Huguenots,* on devait en découvrir aussi dans *Guillaume Tell.* Je n'ose dire qu'on n'en ait pas vu aussi dans la *Muette de Portici*. Azevedo, dans son admiration sans mélange pour Rossini, en a même trouvé dans *Sémiramis;* il parle des rythmes « si originaux et si empreints de couleur orientale des chœurs du peuple assyrien; » un peu plus loin, il dit: « Le compositeur avait prodigué une abondance incroyable d'idées nouvelles; pour mieux rendre la couleur de son sujet, il avait tracé les plans de ses morceaux d'après les dimensions colossales de l'architecture babylonienne et avait orné d'arabesques vocales ses innombrables cantilènes avec un luxe éblouissant et vraiment oriental » (*G. Rossini, sa vie et ses œuvres*). Le temps n'a pas plus respecté *Sémiramis* que l'architecture babylonienne.

Arrêtons-nous d'abord à *Guillaume Tell.* On a vu de la couleur locale dans l'ou-

verture qui n'est qu'une suite de quatre morceaux, sans liaison entre eux ni avec le reste de l'ouvrage. Le prétendu ranz des vaches ne mérite aucunement ce titre, et ce n'est pas Rossini qui le lui a donné. C'est un délicieux morceau, d'un caractère pastoral, mais pour le reste, ne ressemblant pas du tout à un véritable ranz des vaches qui doit être joué sur l'instrument appelé cor des Alpes ou cor des vaches, et formé d'un long tube droit, avec une embouchure semblable à celle d'une trompette ou d'un trombone. Cet instrument n'appartient d'ailleurs pas en propre à la Suisse ; il est très répandu aussi en Allemagne. Puisqu'on a vu un ranz des vaches dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, on aurait pu aussi en trouver un au commencement de l'ouverture des *Diamants de la couronne* d'Auber.

Dans toute la partition de *Guillaume Tell*, rien n'indique, ni ne peut indiquer que l'action se passe en Suisse, ni dans un pays plat ou montagneux, ni encore en l'année 1307.

La musique des *Huguenots* n'accuse pas davantage la date de 1572. Il y a un choral de Luther dénaturé par Meyerbeer ; mais les chorals ne peuvent pas caractériser le protestantisme, par la raison qu'ils ne sont pas d'invention protestante ; ils ne sont même pas les seules mélodies usitées dans le culte protestant. D'ailleurs, au temps de Luther, les chansons profanes se disaient sur des mélodies de même nature que celles des églises ; cela est si vrai que certains chorals chantés encore aujourd'hui dans les églises avaient primitivement un texte nullement religieux. Quand même les chorals seraient le privilège des protestants, ils ne pourraient pas servir de « musique historique », par la raison qu'ils n'indiquent ni une date ni un pays. Enfin, quand même l'histoire nous apprendrait qu'à la Saint-Barthélemy les fusillés tombaient en chantant un choral, ils ne l'auraient pas chanté à trois ou quatre parties, ni avec l'harmonie de Meyerbeer. Verra-t-on de la musique

catholique dans la litanie du troisième acte et dans la bénédiction des poignards ? Alors, on en trouvera sans doute aussi dans l'air de valse qui sert de mélodie au chœur « Sainte-Marie » du *Pardon de Ploërmel.*

Le chœur religieux, au cinquième acte de *Robert le Diable*, a beaucoup de ressemblance avec un choral. Mais encore une fois, lors même qu'une musique serait catholique ou protestante, par l'effet d'une simple convention, rien de plus, il n'en résulterait pas une indication du temps et du pays où se passe l'action. Dans l'invocation à Brahma, à Vischnou et à Schiva, au quatrième acte de l'*Africaine*, la musique est-elle hindoue et malgache de l'année 1498?

Il est permis de croire que Meyerbeer cherchait à caractériser, par sa musique, les personnages de ses opéras ; on peut même discuter jusqu'à quel point il y a réussi ; mais pour ce qui est de la chimère de la couleur locale, il ne s'en préoccupait pas plus que ne l'avait fait Rossini.

Verdi, dans *Aïda,* a-t-il çà et là voulu imiter la musique orientale ou égyptienne ? Il est bon alors de savoir qu'elle est égyptienne, autrement on ne s'en douterait pas. A quoi serviraient ces bribes de prétendue couleur locale au milieu d'une partition tout italienne et d'un style assez inégal ? C'est toujours de la musique de Verdi, tantôt de la troisième manière, puisque troisième manière il y a, tantôt de la première manière ou de la seconde.

Berlioz aussi, un jour, a voulu faire de la vraie couleur locale, par une singulière fantaisie et un procédé non moins singulier. Le visionnaire Swedenborg prétendait connaître la langue des démons ; Berlioz, qui n'était cependant ni dévot ni superstitieux, l'a pris au mot et a fait chanter les diables, se réjouissant de la perdition de Faust, en vrais suppôts de l'enfer : *Tradi oun Marexil fir trudinxé burrudixé fory my Dinkorlitz*, etc. Les princes des ténèbres qui

ont fait leur éducation dans quelque bon lycée de Paris, abandonnent ce charabia au commun des diables et chantent en français correct et sans le moindre accent étranger. Il y a un malheur : c'est que les chanteurs généralement prononcent mal les paroles et plus mal encore dans les chœurs que dans les solos ; plus mal enfin une langue qu'ils ne connaissent pas que leur langue maternelle. Que les diables chantent donc ; *Tradi oun Marexil*, ou qu'ils chantent : *Bonjour*, *monsieur le docteur*, *soyez le bienvenu*, c'est tout un.

Dans *Hérodiade*, M. Massenet a voulu faire de la couleur locale. Il y a si bien réussi, qu'à la nouvelle d'une représentation projetée de l'ouvrage à Londres, les Anglais se sont empressés de protester contre la manière dont l'histoire sainte y est travestie. M. Gye, directeur du théâtre de Covent-Garden, a déclaré aussitôt qu'il avait fait remanier la pièce et réadapter la musique

de manière à ne rien laisser de choquant pour les croyances religieuses de son public; le *Times* a enregistré la déclaration de M. Gye comme il avait publié les réclamations.

Dans la scène du temple, M. Massenet fait chanter quatre mots hébreux qui, pour les auditeurs étrangers à cette langue, signifient : *Tradi oun Marexil.* Au moins aurait-il dû conserver le texte intégral. Toutes les cérémonies religieuses israélites commencent par le chant d'un verset du Deutéronome contenant une profession de foi monothéiste. M. Massenet a mutilé le verset qui, cependant, ne comprend que six mots, et il a pratiqué une répétition de paroles absolument déplacée. En français, le verset signifie : « Ecoute Israël, Jéhovah est notre Dieu, Jéhovah seul ! » Au lieu de cela, M. Massenet fait chanter : « Ecoute Israël, Jéhovah est notre Dieu, écoute Israël ! » Le chœur répète les paroles sur une harmonie parfaitement moderne. Le reste du texte est

en français. J'ignore si la phrase mélodique sur laquelle le prêtre dit les quatre mots hébreux est de M. Massenet; en tout cas, elle ne saurait être authentique, à cause de la mutilation des paroles qu'on ne se permettrait jamais dans le culte israélite. A voir surtout les vocalises de la fin, on dirait que M. Massenet songeait au chant du *Muëzzin* dans le *Désert* de Félicien David. Le chant de la Sulamite est encore plus déplacé. Une jeune fille vient dire une chanson d'amour pour appeler son bien-aimé. Les paroles sont un faible écho du Cantique des Cantiques auquel les théologiens chrétiens attribuent un sens métaphorique et mystique, ne voulant pas y voir une poésie érotique. En tout cas, il est aussi indécent de dire une chanson d'amour dans un temple israélite que dans une église chrétienne. Au temple de Jérusalem, les voix de femmes étaient exclues des chœurs; « la voix de la femme, dit le Talmud, est une séduction. » Loin de pouvoir être employées au service religieux

comme chanteuses, les femmes étaient reléguées dans une enceinte séparée de celle des hommes par un mur. Cette enceinte ne donnait accès que par deux portes, situées l'une au nord et l'autre au midi; elle était si bien close que Titus s'en servit, après la prise de Jérusalem, pour y enfermer les prisonniers réservés à son triomphe.

Les femmes faisaient leurs dévotions entre elles, sous la conduite d'une coryphée, usage qui existe encore aujourd'hui dans quelques synagogues. Des chanteuses étaient attachées à la cour des rois et employées aux réjouissances publiques, aux festins et aux cérémonies funèbres; mais dans le temple, les voix de femmes étaient remplacées par celles de jeunes lévites (1).

Les Anglais ont protesté au nom de l'Evangile et du respect dû au culte; que

---

(1) Voir le Recueil de chants religieux et populaires des Israélites, par Naumbourg, ancien ministre officiant au temple consistorial de Paris.

diront les Israélites de la manière dont la religion de leurs ancêtres est travestie, au point d'admettre dans le temple non-seulement des femmes débitant une chanson d'amour, mais encore des femmes qui dansent, et vous savez comment on danse dans les opéras, quoique les deux airs de ballet aient pour titre : « Danse sacrée ? » M. Massenet a-t-il cru sérieusement qu'au temple de Jérusalem il y avait des danses et qu'elles étaient exécutées par des femmes ? Ce n'était donc pas assez du grand ballet du dernier acte qui a lieu au palais du consul romain pendant que dans la coulisse on coupe la tête à Jean-Baptiste ? Heureusement pour M. Massenet, la religion israélite n'est nulle part religion d'Etat, comme l'est le christianisme, et les chrétiens eux-mêmes ne sont pas partout aussi respectueux pour la Bible que le sont les Anglais ainsi que les Génevois, chez qui *Hérodiade* a rencontré la même opposition.



## VI

### La folie, l'extase et le mysticisme en musique

On dit généralement que la musique exprime des sentiments; j'en conclus qu'elle ne peut pas rendre ce qui appartient purement à l'intelligence, et que par conséquent elle ne peut pas non plus en peindre les aberrations. Telles sont la folie, l'extase, le mysticisme. Je ne veux empêcher personne de croire à l'extase religieuse ou autre ; je raisonne seulement au point de vue psychologique et musical.

Dans la *Muette de Portici*, Masaniello perd la raison un peu avant d'être assassiné. A part le retour intempestif de fragments de la barcarolle du second acte, le désordre est dans les paroles, mais non pas dans la musique. Le plus souvent la folie n'est qu'un prétexte à airs de bravoure ; mais comme on emploie continuellement des airs de ce genre sans qu'il y ait folie, la musique est la même, qu'un personnage ait son bon sens ou qu'il ne l'ait pas. La situation théâtrale sert simplement d'excuse ; par exemple Lucie de Lamermoor, au troisième acte de l'opéra de Donizetti, ne songerait pas à chanter un air de bravoure si elle avait conservé sa raison. A cela près, l'air qu'elle dit n'est pas plus fou que celui qu'elle a chanté auparavant. On appliquera les mêmes observations à la folie d'Ophélie dans *Hamlet* de M. A. Thomas, à la folie de Catherine dans *l'Etoile du Nord* de Meyerbeer et à celle de Dinorah dans le *Pardon de Ploërmel.*

L'extase de Sélika au cinquième acte de

*l'Africaine* est une folie causée par les émanations délétères attribuées par Scribe aux fleurs du mancenillier. L'extase de Marcel dans les *Huguenots* est moins maladive; pour la rendre musicalement, Meyerbeer a écrit une mélodie large, quelque peu italienne et qui n'est certes pas une des meilleures de l'ouvrage. Raoul et Valentine chantent absolument comme Marcel, quoiqu'ils ne soient pas visionnaires comme lui. Quant aux moyens d'instrumentation qu'on peut employer en pareil cas, la harpe, les violons avec sourdines, le trémolo à l'aigu, les effets doux de flûte, de hautbois, de clarinette, de cors et de bassons, on s'en sert également dans des scènes qui n'ont rien d'extatique.

Iseult aussi meurt dans une sorte d'extase; voici ses dernières paroles : « Dans les ondes de l'océan de délices, dans la sonore harmonie des vagues de parfums, dans l'haleine infinie de l'âme universelle, se perdre, s'abîmer sans conscience, suprême volupté ! » R. Wagner cependant n'a prétendu

mettre dans sa musique ni mysticisme, ni panthéisme : la partie instrumentale et, par endroits aussi, la partie vocale sont empruntées pour l'essentiel au duo d'amour du second acte de *Tristan*.

A-t-on fait de la musique mystique ? Je n'ose trop l'affirmer ; en tout cas on n'a pu s'y prendre autrement que pour l'extase.

Schumann a mis en musique des scènes du *Faust* de Goethe ; il a développé particulièrement la scène finale, véritable débauche poétique, mystique et allégorique. On y voit *Pater extaticus* (probablement St-Antoine d'Egypte), planant en l'air, tantôt en haut et tantôt en bas, *Pater seraphicus* (St-François d'Assise) dans la région intermédiaire, *Pater profondus* (St-Bernard de Clairvaux) dans la région profonde, Doctor Marianus (Duns Scott) ravi en extase, *Mater gloriosa* (la Madone), la grande Pécheresse (Marie Magdeleine), la Samaritaine (évangile selon St-Jean, chap. IV), Marie l'Egyptienne

(personnage de la légende), Marguerite, un chœur d'anachorètes, un chœur de pénitentes, un chœur d'enfants mâles bienheureux, le chœur des jeunes anges, le chœur des anges portant l'âme immortelle de Faust, enfin un chœur d'anges accomplis. Les enfants dont il est question sont morts quelques instants après leur naissance; ils n'ont pas connu les misères de la terre; c'est pour cela que le poète les appelle les enfants de minuit, la croyance populaire attribuant une destinée heureuse aux enfants qui naissaient à cette heure. *Pater seraphicus* les prend et les loge dans son cerveau pour leur faire voir par ses propres organes ce monde qu'ils n'ont pas eu le temps de connaître; puis il leur donne la volée : conception bizarre que Goethe a empruntée aux visions de Swedenborg, comme Berlioz y a pris le charabia des démons. Le tout se termine par le *Chorus mysticus* célébrant l'Eternel-Féminin.

Rien dans la musique de Schumann n'indique qu'il y a des personnages surnaturels

ou symboliques. *Mater gloriosa* dit quelques mots seulement qu'elle psalmodie sur des notes répétées, comme fait ensuite aussi le Docteur Marianus. La progression harmonique qui soutient les parties vocales en cet endroit est d'un bel effet, mais sans rien de mystique. Bref le style de Schumann est le même dans tout l'ouvrage, que les personnages appartiennent au ciel, à la terre, à l'enfer ou à la pure fantaisie du poète.

Si M. Massenet a voulu mettre du mysticisme musical dans les légendes de *Marie-Magdeleine* et de la *Vierge*, il a tout à fait manqué son but ; car on lui a généralement attribué l'intention de traiter des sujets légendaires ou bibliques au point de vue purement humain ; il en a fait autant dans *Eve*. Dans le finale de *Marie-Magdeleine,* le Christ ressuscité apparaît à Méryem qui en est « extasiée » et saisie d'une « ivresse infinie. » La *Vierge* se termine par l'extase et l'Assomption de la mère du Sauveur. Il n'est pas difficile de voir que dans ces deux

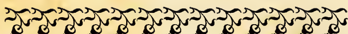
morceaux on pourrait, sans faire aucun tort à la musique, remplacer les paroles par d'autres, étrangères à la religion, au mysticisme et au surnaturalisme.

Je ne sais si, dans le chant de la Sulamite d'*Hérodiade*, M. Massenet a voulu faire du mysticisme; en tout cas, il n'a pas fait une véritable chanson d'amour; de quelque manière que j'envisage sa musique, elle me paraît absurde.

Je pourrais aussi trouver une trace de mysticisme dans les paroles du monologue de Jean-Baptiste au dernier acte du même opéra, mais la musique de M. Massenet me ferait trop beau jeu.







# VII

## Les caractères des gammes et des modes

Une dernière absurdité que je ne saurais passer sous silence quoiqu'elle paraisse aujourd'hui avoir perdu tout crédit, ce sont les caractères attribués aux différentes gammes. Les Grecs déjà avaient une théorie de ce genre ; mais leurs savants ont dit bien d'autres inepties; laissons donc les Grecs. J.-J. Rousseau, dans son dictionnaire de musique, ne donne que des indications assez vagues; il trouve les gammes majeures avec

dièses, gaies et brillantes ; les majeures avec bémols, majestueuses et graves ; les mineures avec bémols, touchantes et tendres. Grétry, selon son habitude, croyant dire des choses très profondes, n'est que ridicule ; en voici quelques exemples :

« La gamme d'*ut* majeur est noble et franche ; celle de *sol* majeur est guerrière, mais sans avoir la noblesse de celle d'*ut;* la gamme de *si* bémol majeur est noble, mais moins que celle d'*ut* majeur et plus pathétique que celle de *fa* majeur ; la gamme de *si* majeur est brillante et folâtre ; celle de *fa* dièse majeur est dure *parce* qu'elle est surchargée d'accidents » (elle n'en a qu'un de plus que celle de *si*).

« En général, les gammes mineures portent une teinte mélancolique ; elles conviennent à tous les sentiments abstraits, métaphysiques..... La gaîté d'un vieillard doit s'exprimer en *ut* majeur, celle d'une petite fille, en *mi* majeur. Si vous faites chanter un guerrier ou un amoureux triomphant dans

le ton de *mi* bémol majeur, je croirai que le récit de ses exploits se terminera par une catastrophe. »

En Allemagne, les théories de ce genre ont eu une certaine vogue; l'inventeur en est Schubart que d'autres esthéticiens ont imité en renchérissant sur lui. Schubart voyait en *mi* mineur une jeune fille à la robe blanche; en *re* mineur le spleen et les vapeurs, en *si* bémol mineur des idées de suicide, en *fa* dièse mineur, un chien hargneux, et dans les trois bémols de *mi* bémol majeur (qui terrifiaient Grétry) le symbole de la Sainte-Trinité. Un auteur a même prétendu que le ton de *si* mineur agit le plus puissamment sur le système nerveux, attendu qu'un violoncelliste se trouvait malade, chaque fois qu'il avait joué en ce ton. J.-J. Rousseau (dans son article : *Musique*) rapporte un effet plus curieux, produit par la cornemuse. Les ouvrages de médecine en racontent bien d'autres au chapitre des idiosyncrasies.

On a dit souvent que les gammes avec dièses sont d'autant plus brillantes que le nombre des dièses est plus grand et que les gammes avec bémols suivent la progression inverse. C'est encore faux, puisqu'au-delà de quatre accidents, les gammes avec dièses et celles avec bémols se confondent ; il est impossible à un auditeur de distinguer si un pianiste ou même tout un orchestre joue en *si* ou en *ut* bémol, en *fa* dièse ou en *sol* bémol, etc. Sans y songer, on a attribué une sorte de valeur cabalistique à de simples signes d'écriture. Dans le fait, il n'y a qu'une gamme majeure et une gamme mineure, qu'on peut chanter ou jouer plus haut ou plus bas, mais qui restent toujours les mêmes, sous réserve de certaines circonstances spéciales que je vais indiquer.

Il est évident d'abord que sur un piano accordé au tempérament égal, c'est-à-dire où tous les demi-tons sont égaux, toutes les gammes possibles ne sont que des transpo-

sitions très exactes des deux gammes types. Le tempérament d'ailleurs ne peut donner que des gammes et des intervalles plus ou moins justes, plus ou moins faux ou discordants, sans les rendre pour cela plus aptes à l'expression de tel ou tel sentiment. Si, sur le piano, certaines gammes paraissent plus brillantes que d'autres, cela tient à des facilités de doigter ; ainsi le ton de *re* bémol majeur peut compter parmi les plus brillants ; c'est dans ce ton que Weber a écrit son *Invitation à la valse;* Berlioz, en arrangeant le morceau pour orchestre, l'a transposé en *re* majeur, parce que sur les instruments à archet les tons les plus brillants sont ceux où les cordes à vide sont employées le plus souvent. Je n'ai pas entendu dire que Berlioz ait été accusé de sacrilège pour avoir transporté le rondo de Weber d'un ton réputé très-sombre dans un ton éclatant. Sur tous les instruments ce sont des détails de construction qui donnent plus ou moins d'éclat à la sonorité. Ainsi, sur le

cor d'harmonie, le ton ou corps de rechange le plus avantageux est celui de *fa*, parce que la longueur du tube est dans la meilleure proportion avec son diamètre. L'accord des instruments employés dans la musique militaire répond en général à des tons bémolisés au piano : petite flûte en *re* bémol, clarinettes en *mi* bémol et en *si* bémol, cornets à pistons en *si* bémol, trompettes en *mi* bémol, trombones en *si* bémol, saxhorns et saxophones en *si* bémol et en *mi* bémol.

Ce qu'il y a de plus plaisant, c'est le ton convaincu et majestueux avec lequel les pontifes des systèmes à la Schubart défendaient leur foi. On leur citait une quantité de morceaux de musique donnant un démenti à leur théorie, ils répondaient que les compositeurs avaient eu tort et que leur musique aurait encore été meilleure si elle avait été écrite dans les tons répondant exactement aux sentiments qu'elle devait exprimer. On leur prouvait que la construction des instruments ne leur était pas

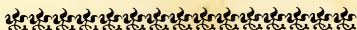
plus favorable, ils répliquaient que leur système était indépendant du tempérament et de la facture instrumentale ; que les caractères propres aux différentes gammes étaient inhérents à leur nature, quoique nous ne pussions pas en rendre raison. Bref, c'était un mystère insondable ; on n'avait qu'à s'incliner et à dire comme Tertullien : *Credo quia absurdum,* j'y crois parce que c'est absurde (1).

Ce qui est hors de doute, c'est le caractère différent du mode majeur et du mineur ; mais ce n'est pas par la gaîté et la tristesse qu'on pourra les définir.

---

(1) J'ai discuté ce sujet plus longuement dans un chapitre de mon *Traité analytique et complet de l'art de moduler,* où l'on trouvera les citations qu'on pourra désirer.





# VIII

## La musique des vers

*1° Des limites de la poésie*

Si les musiciens ont des illusions, les littérateurs en ont aussi. Ils parlent souvent de la « musique des vers » ; parfois même de la « symphonie des vers », ce qui est un étrange abus de mots. S'ils disaient : harmonie des vers, ils parleraient correctement, puisque le mot harmonie, outre sa

signification musicale, a un sens général. Ecoutons un des littérateurs français les plus distingués d'aujourd'hui et un des plus habiles à tourner le vers : « La poésie est à la fois musique, statuaire, peinture, éloquence; elle doit charmer l'oreille, enchanter l'esprit, représenter les sons, imiter les couleurs, rendre les objets visibles et exciter en nous les mouvements qu'il lui plaît de produire; aussi est-elle le seul art complet, nécessaire et qui contient tous les autres, comme elle préexiste à tous les autres. » (1). On voit que les erreurs et les exagérations ne coûtent pas aux poetes; peut-être même sans cela ne seraient-ils pas poètes.

La poésie, dans le sens restreint du mot, est un art comme un autre, ayant ses limites comme en ont les autres arts. L'instrument dont elle se sert est le langage articulé. Or, ce langage, malgré une origine attestée par

---

(1) Petit traité de poésie française, par M. Th. de Banville.

exemple par les onomatopées, est un langage conventionnel et dont les signes se rapportent à des notions de l'entendement. Prenez un tableau peint par un Hollandais, un Allemand, un Français, un Italien ; présentez-le à un Anglais, à un Espagnol, à un Russe, à tout homme un peu civilisé, chacun comprendra aussitôt ce que le peintre a représenté. Mais faites une description parlée, il faudra d'abord qu'on sache la langue dont vous vous servez ; puis les mots de cette langue ne pourront rien peindre. Ils ne pourront que rappeler à votre interlocuteur des choses qu'il doit avoir vues ; la géométrie elle-même est incapable de définir la ligne droite à qui ne la connaît pas. M. de Banville assure que très peu de Français comprennent les idées de Victor Hugo.

Pour les mêmes raisons, les paroles ne sont pas l'expression directe ni certaine des sentiments. Dites à une personne : « Je vous aime ! » Elle saura d'abord que le verbe aimer ne signifie pas grand'chose, puis-

qu'on l'applique indifféremment à une odeur, à un mets, à la couleur ou à la forme d'un vêtement, à un chien, à une femme, et encore pour ce qui est des femmes, y a-t-il bien des manières de les aimer. Puis, la personne à qui vous parlez vous croira ou ne vous croira pas ; peut-être même s'imaginera-t-elle que vous vous moquez d'elle. Un regard, une inflexion de voix, un geste et tout autre mouvement spontané sont des expressions plus directes des sentiments que ne le sont les paroles.

Il en est du langage articulé comme des signes du calcul ; à défaut de ces signes, nos calculs resteraient très élémentaires et n'atteindraient jamais les résultats prodigieux auxquels on est parvenu. De même, sans le langage articulé, nous ne posséderions pas notre énorme supériorité sur les animaux ; l'incapacité de ceux-ci à se servir d'un langage articulé, à part quelques formes très simples, est une des causes de l'impossibilité où ils se trouvent d'avoir mieux qu'une

faculté de penser et de raisonner très rudimentaire (1).

Mais, d'autre part, l'imperfection radicale du langage articulé, c'est d'être le résultat d'une opération de l'entendement, de n'être qu'un signe conventionnel et un signe souvent équivoque, grâce aux acceptions multiples des mots.

Les poètes le sentent si bien, qu'ils se servent de tous les artifices possibles pour agir plus ou moins indirectement sur l'imagination et sur le sentiment ; un de ces moyens, c'est précisément ce qu'on appelle la « musique des vers. » Nous allons voir en quoi elle consiste.

### 2° *Eléments sonores : Voyelles et consonnes*

S'il y a une musique dans les vers, nous devons y retrouver les éléments qui consti-

---

(1) Quelques oiseaux imitent, fort mal à la vérité, la parole humaine ; la corrélation entre la faculté de penser et le langage articulé n'en est pas moins évidente.

tuent la musique des musiciens. Ces éléments sont au nombre de quatre. L'intonation donne des sons plus ou moins aigus ou graves, ou bien, comme on dit aussi, plus ou moins hauts ou bas ; ces désignations, quoique sujettes à critique, nous suffisent ; la durée des sons fournit la mesure et le rythme ; l'intensité donne des sons plus ou moins forts ou plus ou moins faibles ; enfin le timbre sert de signe distinctif entre des voix ou des instruments différents ; personne ne confondra le son d'un violon avec celui d'une flûte ou d'une clarinette, ni la voix de Mme Patti avec celle de Mme Nilsson.

Dans les vers, l'intonation et l'intensité dépendent principalement de la personne qui les déclame. Ce n'est pas au hasard qu'on hausse ou l'on baisse la voix et qu'on parle plus ou moins fort ; les modifications de l'intonation et de l'intensité ont leur raison d'être ; mais on n'y saurait trouver aucune régularité musicale. Reste donc le

timbre et le rythme ; ajoutons-y l'articulation des consonnes.

La voix humaine n'a que deux timbres normaux, mais qui admettent des gradations de manière qu'on peut passer peu à peu du timbre le plus sombre au timbre le plus clair. Le timbre guttural et le timbre nasal sont des productions anormales et vicieuses. On dit que certaines langues ont des sons gutturaux ; tant pis pour elles (le *ch* allemand et le *j* espagnol sont des consonnes palatales et non pas gutturales.) On ne prendra pas non plus les voyelles nasales françaises pour des beautés. Ni l'allemand, ni l'italien, ni les autres langues ne perdent à s'en passer. Nos nasales ne sont que des voyelles simples dont la résonnance est un peu altérée par la part qu'y prennent les fosses nasales, part heureusement peu considérable. Dans la voix chuchotée, les voyelles sont produites par un simple souffle ; elles peuvent même l'être par un courant d'air qu'on fait passer à la partie antérieure de la

bouche; c'est une petite expérience acoustique dont je ne parle ici que pour mémoire.

La meilleure classification des voyelles me paraît être celle de Michelot, ancien professeur au Conservatoire et ancien artiste du Théâtre-Français. Il faut remarquer seulement que l'orthographe ne répond pas toujours à la prononciation exacte. Ainsi, lorsqu'il y a plusieurs *e* de suite, c'est le dernier qui doit faire loi. Par exemple, les mots : *éternel*, *j'aimai*, *j'aimais*, se prononcent comme *ètèrnèl*, *j'émé*, *j'èmè*. J'ajouterai que Michelot distinguait trois sons pour l'*e* : un *e* très ouvert : *ê*; un *e* moins ouvert : *è*, et l'*e* dit fermé : *é*. Tout le monde n'appréciera pas ces délicatesses : je me contenterai donc d'un seul *e* ouvert. Dans l'échelle suivante, les sons passent du timbre le plus sombre au plus clair, de manière que la cavité de résonnance semble se resserrer de plus en plus.

*Ou*, *ô*, *o* (dit ouvert, c'est-à-dire moins sombre), *â*, *à*, *è*, *é*, *i*.

Je mets à part les trois voyelles suivantes, parce que leur place exacte dans l'échelle n'est pas facile à préciser ; toutes les trois ont une quantité plus ou moins considérable de timbre sombre :

*eu* fermé (comme dans *heureux*), *eu* ouvert (comme dans *heure*) et *u*.

Enfin les quatre nasales : *on* (nasale de *ô*), *an* (nasale de *â*), *in* (nasale de *è* et non pas de *i*) et *un* (nasale de *eu*).

L'Académie n'ayant pas réglé la prononciation exacte des mots, l'accord sur ce point n'est pas établi (1). Ainsi Littré veut qu'on prononce fermé le premier *e* des mots tels que *éternel* et *céleste ;* il est forcé cependant d'avouer que, dans les terminaisons en *ége*, l'orthographe fixée autrefois par l'Aca-

(1) Cette question assez importante est trop négligée. Il m'a passé par les mains un bon nombre d'ouvrages didactiques sur l'allemand, le français, l'anglais, l'italien, l'espagnol ; jamais je n'ai pu y trouver des indications assez exactes sur la prononciation, sans compter que les contradictions n'y manquent pas.

démie est contraire à la prononciation exacte. Il distingue comme Michelot deux *e* ouverts à des degrés différents ; mais il veut que dans les temps du verbe *aimer* le premier son se prononce toujours comme *é* ; que dans le verbe *blesser*, la première voyelle se prononce toujours comme *è*, et dans le verbe *laisser*, toujours comme *ê* (c'est-à-dire très ouvert). Eh bien, appliquez cette prononciation aux deux vers de Racine que tout le monde cite comme un parfait modèle :

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

Il me semble qu'en disant *blèssée* et *lêssée*, on gâte sensiblement l'harmonie de ces vers, qui est très belle si l'on prononce *bléssée* et *léssée* comme le voulait Michelot et comme paraît le vouloir aussi M. Legouvé (1). Puisque nous parlons de la « mu-

(1) Voir le *Temps* du 17 avril 1873.

sique » des vers, avouons que c'est une singulière musique : à chaque instant on ne sait s'il faut faire un dièze ou un bémol.

On peut légèrement altérer les voyelles selon qu'on veut faire dominer le timbre clair ou le timbre sombre, mais quand cette altération devient trop sensible, les voyelles se substituent les unes aux autres. Nous en avons des preuves journalières dans le charabia des chanteurs aimant à faire la grosse voix. D'autre part il arrive que des sopranos à voix blanche et légère altèrent les voyelles en sens contraire. Mme Cabel en était un des exemples les plus marqués. Il suffisait de l'avoir entendue dans le *Pardon de Ploërmel,* commencer ainsi : *Bélla mê chévre chérie.*

Involontairement nous altérons le timbre des voyelles selon les sentiments dont nous sommes affectés ou que nous voulons exprimer. Le timbre sombre convient en général dans les dispositions graves, sérieuses ou tristes; le timbre clair à la gaieté. En An-

gleterre on appelle l'angine granuleuse « la maladie des prédicateurs », parce qu'elle provient chez eux de l'abus du timbre sombre.

La différence de timbre des voyelles peut fournir un moyen de trancher la question de l'hiatus. La règle draconienne, contre laquelle se révolte M. de Banville avec raison, n'existait pas autrefois. Il est assurément peu logique que deux voyelles puissent se rencontrer au milieu d'un mot et que les mêmes voyelles ne puissent pas le faire si l'une se trouve à la fin d'un mot et l'autre au commencement du mot suivant, ou qu'elles le puissent dans ce cas, si elles sont séparées par un *e* muet qui s'élide. Il y a une grande différence entre des hiatus tels que les suivants :

Mon fait est venu au contraire...
Je suis ravi, assis entre les dieux...

et ceux-ci :

Chacun s'en va gai et falot...
Auprès de toi, en mille sortes...

Passons aux consonnes. Pour se rendre bien compte de leurs effets, il n'est pas inutile de considérer la manière dont elles se prononcent ; mais si je parlais de labiales, de labio-dentales, de linguo-dentales, de palatales, ma démonstration paraîtrait trop scolastique ; je me contenterai donc des grandes divisions, très faciles à saisir On appelle muettes les consonnes qui ne peuvent exister sans voyelles. Par exemple, en prononçant le mot *été*, le *t* n'existe qu'au moment où l'on quitte le premier *é* et au moment où l'on attaque le second *é*.

Il y a six consonnes muettes, dont trois dites fortes : *p*, *t*, *k*, auxquelles correspondent trois douces : *b*, *d*, *gu*. Aux six consonnes muettes correspondent six sifflantes, à savoir, trois fortes : *f*, *s*, *ch*, et trois douces : *v*, *z*, *j*. On remarquera que les trois dernières contiennent habituellement un son ; il en est de même des quatre consonnes appelées liquides dans la grammaire grecque : *l*, *m*, *n*, *r*, dont les trois premières

sont plus propres à des effets de douceur et la dernière à des effets de vigueur. Dans la chanson des vivandières de l'*Etoile du Nord* Meyerbeer fait vocaliser sur la lettre *r* ; on peut en faire autant sur les six autres consonnes qui renferment un son.

Je n'ai pas compté l'*h* aspiré parmi les consonnes ; ce n'est pas une consonne comme les autres, et puis il faut distinguer deux *h* aspirés à des degrés différents, comme on le fait dans la grammaire grecque. Toute voyelle non précédée d'une autre voyelle ou d'une consonne à laquelle elle se lie sans discontinuation, est affectée d'une aspiration (ou plutôt d'une expiration), plus ou moins marquée. Si l'on veut la prononcer sèchement, il faut l'attaquer par ce qu'on appelle le coup de glotte; cette attaque, bonne dans les exercices pour la pose et l'assouplissement de la voix, serait vicieuse quand on parle ou qu'on chante.

*3° L'Harmonie Imitative*

Avant d'aller plus loin, je dois faire le-

procès à ce qu'on appelle l'harmonie imitative des vers ; en bonne justice, je ne puis la traiter mieux que je n'ai traité la musique imitative ; au contraire elle me semble encore plus puérile.

Racine a-t-il réellement voulu, ce que je ne crois pas, faire entendre le sifflement des serpents dans ce vers :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

S'il l'a voulu, c'est une fantaisie qu'il faut lui pardonner, sans l'admirer. Dans l'hémistiche :

L'essieu crie et se rompt...

la chute est la même que dans la phrase : L'essieu est rond. Tout les *ron ron* du monde ne peindront pas un essieu qui se brise. Si on veut le faire, il faut se borner à dire : *Crrrac*. C'est encore ce qu'on a trouvé de plus imitatif. Dans le fameux vers :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum,

le rythme imite le galop du cheval, encore faut-il scander le vers mathématiquement.

On trouverait facilement des vers latins ou français ayant le même rythme, sans qu'il soit question de galop ni de cheval. J'en conclus qu'un vers dactylique imite plus mal encore le galop du cheval qu'un coup de grosse caisse n'imite le bruit du canon.

Les traités de rhétorique abondent en puérilités de ce genre ; je les ai lues pour la première fois il y a bien longtemps, dans le traité de l'abbé Girard, et je les ai retrouvées par exemple dans le traité de Leclerc, dix-neuvième édition (1) « approuvé pour les écoles publiques. » On y lit entre autres : « Homère fait entendre par son harmonie le bruit des flots, le choc des vents, le cri des voiles déchirées, la chute du rocher de Sisyphe. »

Les auteurs terminent invariablement par une citation de Racine, le fils, accompagnée d'une citation de Cicéron, pour dire que les gens insensibles à ces beautés imitatives

(1) Paris, 1874, chez Delalain.

n'ont pas d'oreilles et ne sont même pas des hommes. Et c'est avec ces niaiseries pédantesques que l'on prétend former le goût de la jeunesse !

### 4° *Allitérations et Assonances*

Le dictionnaire de l'Académie définit ainsi l'allitération :

« Figure de mots qui consiste dans la répétition recherchée des mêmes lettres ou des mêmes syllabes. » Cette définition est une condamnation ; mais les auteurs qui ont parlé plus longuement de ce sujet n'ont pas osé refuser les circonstances atténuantes ; ils ont cru surtout devoir faire grâce au vers de Racine sur les serpents. Cependant, les allitérations dans ce vers ne valent pas mieux que celles du vers de Voltaire :

Non, il n'est rien que Nanine n'honore.

Dans un bon style, loin de chercher les allitérations, on les évite autant que possible.

Quand l'allitération dure peu et se présente naturellement, elle peut ne point choquer, sans pour cela être une véritable beauté. Il suffit par exemple de mettre plusieurs verbes de suite au même temps pour qu'il puisse y avoir allitération. Le sublime du genre, c'est un poème latin en l'honneur de Charles le Chauve, où tous les mots commencent par un *c*, et un poème sur la guerre des pourceaux, où tous les mots commencent par un *p*.

L'allitération était fort usitée dans les anciennes poésies du Nord. Dans les anciennes poésies françaises, telles que, par exemple, la *Chanson de Roland*, c'est l'assonance : en d'autres mots, la parité des voyelles suffisait pour la rime. M. de Banville dit à ce sujet : « L'assonance n'est nullement employée par la poésie actuelle, si ce n'est dans l'intérieur des vers et pour produire des effets d'un ordre musical trop sublime et trop subtil pour qu'il soit possible d'en résumer le principe en des règles d'é-

cole. » Que peut-il y avoir de sublime ou de subtil à faire rimer *France* avec *bande, tanche* ou *chante ?* Quant à la règle à établir, elle est bien simple, car elle découle de l'analyse que j'ai faite du timbre des voyelles. L'assonance abonde dans le vers suivant de Victor Hugo :

Sorte de héros, monstre aux cornes de taureau.

Pour faire peur aux petits enfants, on fait la grosse voix ; Victor Hugo fait la grosse voix pour agir sur l'imagination des grands enfants ; grands ou petits, c'est toujours le même procédé.

Dans les *Chants du crépuscule*, de Victor Hugo, on trouve la strophe suivante :

Vérité profonde !
Granit éprouvé
Qu'au fond de toute onde
Mon ancre a trouvé !
De ce monde sombre
Où passent dans l'ombre
Des songes sans nombre,
Plafond et pavé !

L'effet singulier produit par la chute

finale n'est pas dû seulement au malheureux choix de l'image par laquelle la vérité devient plafond et pavé, mais aussi aux sons clairs qui détonnent après l'abondance de voyelles sombres. On dirait un homme faisant la grosse voix pour vous communiquer quelque chose de très sérieux et partant tout à coup d'un éclat de rire à votre nez.

L'allitération et l'assonance jouent un rôle capital dans le poème de l'*Anneau du Nibelung* de R. Wagner.

5° *La Rime*

La rime constitue-t-elle une grande beauté? En ce cas les anciens Grecs et les Romains étaient bien malheureux de s'en passer. Y a-t-il quelque chose de plus plat et de plus pauvre que des vers comme les suivants (je parle au point de vue musical) :

Dies iræ, dies illa
Solvet sœclum in favilla,
Teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus
Quando judex est venturus
Cuncta stricte discussurus !

La rime est très riche, mais le rythme est pitoyable. Dans la poésie, le rythme est beaucoup plus essentiel et plus puissant que la rime. Les anciens ayant le rythme n'avaient que faire de la rime. Celle-ci peut sembler utile en français parce que le rythme n'y est pas assez marqué et que l'accentuation même est défectueuse puisqu'on prétend qu'elle tombe presque toujours sur la dernière syllabe des mots et qu'on n'a jamais pu se mettre d'accord sur ce point. (1)

Rationnellement la rime doit porter sur un mot important d'une phrase parce qu'elle lui donne un relief particulier. Mais il en résulte forcément un défaut que je laisse à M. de Banville le soin de décrire. Voici, selon lui, comment procède le poete qui connaît bien son art : « Il entend à la fois non pas seulement une rime jumelle, mais toutes les rimes d'une strophe ou d'un mor-

(1) Je reviendrai plus loin sur ce sujet.

ceau, et après les rimes, tous les mots caractéristiques et saillants qui feront image, et après ces mots tous ceux qui leur sont corrélatifs, longs, si les premiers sont courts, sourds, brillants, muets, colorés de telle ou telle façon, tels enfin qu'ils doivent être pour compléter le sens et l'harmonie des premiers..... Le reste, ce qui n'a pas été révélé, trouvé ainsi, les soudures, ce que le poète doit ajouter pour boucher les trous avec sa main d'artiste et d'ouvrier, est ce qu'on appelle les chevilles. »

En effet, il faudrait n'avoir jamais analysé des vers pour ignorer qu'il n'est pas possible d'en faire d'une manière suivie, sans chevilles. Dans le travail de rapiéçetage, l'essentiel est d'assortir les morceaux et de déguiser les coutures le mieux qu'on peut.

### 6° *Le Rythme*

Dans le rythme il faut tenir compte de deux choses distinctes, l'accentuation des

syllabes et leur quantité (c'est-à-dire leur durée plus ou moins longue). Pour avoir méconnu ce principe si simple, on a fait fausse route en France depuis plusieurs siècles. Quelques indications historiques le montreront.

Après la Renaissance on chercha naturellement à construire des vers français d'après le système prosodique des Grecs et des Romains. Le premier distique français est dû à Jodelle qui l'a mis en tête des poésies d'Olivier de Magny, imprimées en 1553. Le voici sans commentaire :

Phébus, a|mour Cy|pris veut | sauver | nourrir et| orner
Ton vers | et ton | chef | d'ombre, de |flamme, de | fleurs.

Le traité de prosodie le plus estimé au siècle dernier était celui de l'abbé d'Olivet ; la première édition parut en 1736, mais l'auteur s'empressa de faire une seconde édition considérablement améliorée. Il n'approuve pas la tentative de Jodelle ; mais les résultats auxquels il est arrivé ne valent guère mieux, comme on peut le voir par la

manière dont il prosodie un vers de Boileau. Pour la facilité typographique, je marquerai les syllabes longues par — et les syllabes brèves par un v :

v — v — — — v v v v — —
Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort

Malgré les variations de la prononciation française, il n'est pas possible qu'au temps de Boileau ni à celui de l'abbé d'Olivet, on ait estropié ainsi la langue.

On peut voir, par l'Encyclopédie, avec quel soin on discutait au siècle dernier tout ce qui concerne la prosodie.

Le traité de Dubroca paraît être un des derniers essais d'une théorie de la versification fondée sur la quantité des syllabes (1). Inutile de dire que les indications prosodiques de l'auteur sont encore matière à contestation.

---

(1) Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales des mots français dans leur rapport avec les consonnes et les voyelles initiales des mots suivants, suivi de la prosodie de la langue française ; un volume in-8°. Paris, 1824.

Un ancien inspecteur d'académie, J.-A. Ducondut, a publié un *Essai de rythmique française* (Paris, 1856, chez Michel Lévy), où il y a d'excellentes remarques pour la musique et sur la versification en général; mais l'auteur s'égare à son tour. Il donne une centaine de pages de poésie, d'après son système, où les syllabes accentuées comptent comme longues et les syllabes non accentuées comme brèves; à chaque pas il fait fausse route. Pour preuve, voici la première strophe d'une poésie dont les vers sont censés avoir le mètre du quatrième péon, c'est-à-dire trois syllabes brèves suivies d'une longue (vvv—)

Le fût de vin
Vide, au maillet
Répond, mais plein
Reste muet.
De tout souvent
Raisonne un sot
Quand le savant,
Lui, ne dit mot.

Le septième vers seul peut passer pour

correct; tous les autres sont faux. Dans le premier, le mot *fût* est accentué d'autant plus qu'il est le sujet principal du discours. C'est tellement vrai qu'un musicien qui placerait *vin* sur le temps fort ferait une faute; c'est *fût* qu'il faut sur le temps fort.

Voici deux hexamètres, que Ducondut donne comme formés chacun de cinq dactyles (—vv) et d'un trochée (—v) :

Toi, cher Tityre, étendu sous l'abri des rameaux de ce [hêtre.
Sur tes pipeaux tu médites un chant de ta muse rus- [tique.

Dans ces vers le premier dactyle est toujours faux, car la seconde syllabe n'est pas brève, elle est longue et accentuée.

Un littérateur belge, Van Hasselt, a renouvelé la tentative de Ducondut, d'une manière moins riche en incorrections, mais sans être irréprochable (1). Je prends au

(1) Les quatre incarnations du Christ, poëme suivi de soixante-sept nouvelles études rythmiques, un vol. in-12, Bruxelles, 1867.

hasard ce couplet fait sur le mètre anapestique (vv—) en ne tenant pas compte de la rime féminine :

Tous les pleurs que je verse, ô mon ange,
Tous mes pleurs,
Le printemps les rassemble et les change
Tous en fleurs.

J'y vois deux fautes : dans le second vers le mot *tous* est nécessairement accentué, et par conséquent compte comme une syllabe longue, sinon ce vers est la plus insipide des chevilles. Dans le troisième vers, la première syllabe du mot *printemps,* quoique non accentuée, ne saurait compter pour une brève, car sa durée est bien le double de celle de l'article *le.*

Voici un distique plus correct :

Blanche, au milieu des étoiles charmantes qui brillent, [la lune
Mène leur chœur à travers l'ombre muette des nuits.

Reste à savoir si dans les deux vers la césure n'offre pas matière à critique ; dans la déclamation cette césure disparaît abso-

lument, parce qu'on ne saurait séparer des mots liés intimement par le sens des phrases.

La quantité des mots *à travers* n'est certes pas la même dans l'expression : à *travers l'ombre* que dans celle-ci : *à tort et à travers.* Sans doute il y a en français des syllabes accentuées et d'autres qui ne le sont pas ; mais admettons que l'accent prosodique tombe le plus souvent sur la dernière syllabe sonore des mots, cet accent peut être modifié par l'accent oratoire ou pathétique, lequel se règle sur l'importance des mots pour le sens d'une phrase. Indépendamment de l'accentuation, il y a des syllabes longues ou brèves, car il serait absurde par exemple de regarder comme brèves les trois premières syllabes du mot *mortellement;* la troisième seule est brève. Au surplus dans un mot de plusieurs syllabes la dernière n'est pas la seule accentuée ; ainsi dans le mot *mortellement,* on accentuera la seconde syllabe et la dernière. C'est de ces

faits très simples, et non pas d'une prosodie plus ou moins factice que résulte le rythme véritable des vers français.

En 1872, M. Thurot a lu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres un mémoire sur l'accent tonique de la langue française (1). Il a constaté qu'on n'est pas d'accord sur ce point ; il a affirmé que l'accent tonique existe, et comme exemples, il a cité les mots : arrive, département, nation. A son avis, dans le premier de ces mots, l'accent tombe sur *ar,* dans le second, sur *par,* et dans le troisième, sur *na.* Je ne puis prétendre résoudre la question ; peut-être y a-t-il toujours un accent sur la dernière syllabe sonore des mots, mais d'après ce que je viens de dire, cet accent n'est pas le seul ; ainsi dans le mot : département, l'accent tombe

(1) Le travail de M. Thurot paraît être resté inédit ; je l'ai vainement cherché dans les mémoires de l'Académie qui ont été publiés. Voir le *Temps* du 10 septembre, du 11 et du 30 octobre 1872.

sur la seconde syllabe et sur la dernière. On peut admettre que dans : nation, l'accent est sur la dernière syllabe; mais la première est longue et bien marquée. Il en est à peu près de même pour le mot : arrive. Dans un passage bien connu de la *Dame blanche* de Boieldieu, on chante : *J'arrive, j'arrive, en galant paladin;* l'accent (le temps fort) tombe toujours sur la seconde syllabe du mot : arrive, sans que jamais on y ait vu une faute de prosodie. Lorsqu'on dit par exemple : Arrivez donc ! on appuie sur la première syllabe et sur la dernière ; c'est une conséquence de ce que, faute d'un mot meilleur, j'ai appelé plus haut accent oratoire. Le rythme musical, proprement dit, offre des faits analogues.

En résumé, il faut donc considérer trois choses :

1° L'accent tonique, tombant sur une ou plusieurs syllabes d'un mot (1).

(1) Dans le mot : considérablement, par exemple, il y a trois syllabes accentuées.

2° La quantité des syllabes (longues ou brèves).

3° L'accent oratoire.

Un auteur belge, Boscaven, a publié à Bruxelles un petit traité de versification où il prétend réduire tous les hémistiches des alexandrins de Racine et de Victor Hugo à sept types, dont voici les modèles ; les syllabes imprimées en caractères plus gros sont les syllabes accentuées, et qui, selon Boscaven, déterminent la forme rythmique ;

Ton orgueil**LEU**se **TÊ**te.
Dépouil**LÉ** d'arti**FI**ce.
Es**CLA**ve de l'a**MOUR.**
**RI**re de ma dou**LEUR.**
Le **JOUR** é**TAIT** plus **BEAU.**
**OUI**, c'est **MOI** qui le **DIS.**
**MEURS**, que ton **NOM** pé**RIS**se.

Ces types ne sont évidemment pas les seuls, car Boscaven suppose que les deux dernières syllabes (les *e* muets de la fin ne comptant pas) forment toujours un ïambe ; or, ce n'est pas le cas si l'hémistiche se ter-

mine par un mot comme *relâcher*, par exemple, où la dernière syllabe est brève et accentuée, tandis que la seconde est d'une longueur bien marquée. On voit encore ici combien on risque de se tromper en ne considérant rien que la quantité des syllabes ou rien que leur accentuation.

Un auteur plus récent, M. Becq de Fouquières, dans un traité de versification française (Paris, 1879), a tenté de noter musicalement le rythme des vers. Malheureusement, il attache trop d'importance à des allitérations et à des assonances. Exemples :

Je Mourrai, Mais au Moins Ma Mort Me vengera.
CetTe BêTe marchait, BatTue, exTénuée.

Ces allitérations sont purement fortuites, le poète ne les a pas cherchées, et le lecteur ou l'auditeur n'y fait pas attention ; ou si l'on prenait garde aux *m* multipliés du premier vers, il en serait comme des *s* dans le fameux vers de Racine sur les serpents. Les assonances peuvent sembler suffisantes pour la rime, comme nous l'avons vu, mais

pour le reste, l'harmonie des vers ne résulte ni des allitérations, ni des assonances, ni de la prétendue harmonie imitative, ni d'autres enfantillages.

*7° Principes fondamentaux de l'harmonie des vers.*

L'harmonie des vers repose sur cette loi très simple que *la sonorité et le rythme doivent être en rapport avec la pensée ou le sentiment exprimé.* Or les éléments de la sonorité et du rythme sont des voyelles plus ou moins claires ou sombres, plus ou moins pointues pour ainsi dire, plus ou moins arrondies, des consonnes plus ou moins douces ou fortes, plus ou moins sèches ou coulantes, soit simples soit accumulées ; puis, des syllabes plus ou moins longues ou brèves, plus ou moins accentuées, des rythmes plus ou moins légers ou rapides, ou plus ou moins lourds et massifs.

L'accumulation des consonnes peut servir à des effets durs ou énergiques ; elle est plus

fréquente en allemand qu'en français ; elle n'existe que d'une façon très restreinte en italien où elle ne produit pas de duretés, comme elle en donne trop souvent en allemand. L'effet des consonnes peut contribuer à l'harmonie des vers, comme le timbre des voyelles, sans être pour cela un effet musical.

Puis l'alternance des voyelles et des consonnes de qualités différentes peut former des modulations qui ont leur charme.

Pour montrer l'application de ces principes, je reprends les deux vers de *Phèdre* cités plus haut. J'y remarque que toutes les voyelles sont simples (*ia* ne forme pas diphtongue) et que le choix en est très heureux ; le timbre sombre domine, surtout dans le second vers; il faut se garder cependant d'y voir, comme l'a fait il n'y a pas longtemps un poëte académicien, « des perspectives de plages désolées et de longues allées désertes. »

Toutes les consonnes sont simples aussi, excepté dans un seul endroit, où trois consonnes se suivent ; les deux dernières de ces

consonnes sont très douces. Cet assemblage force l'acteur et l'auditeur d'arrêter leur attention sur la « blessure d'amour. »

Voyons le rythme. Je divise chaque vers en quatre pieds, de cette manière :

Aria- | ne ma sœur, | de quel amour | blessée
Vous mourû- | tes aux bords | où vous fû-tes | laissée !

Le premier hémistiche de chaque vers forme deux anapestes (vv—) bien marqués ; le dernier pied de chaque vers est un spondée (— —) car les syllabes sont nécessairement longues, grâce à la terminaison féminine et à l'accent pathétique ou oratoire. Le mètre du troisième pied est dans l'un des vers : vvv— (quatrième péon) et dans l'autre : vv—v (troisième péon). Cette petite irrégularité donne un charme de plus et les deux vers sont admirables sous le rapport du rythme comme à tous les autres égards.

On a voulu voir aussi une beauté dans les liaisons produisant dans le second vers : *zaux* et *zoù*. Le *z* est une consonne douce et les liaisons doivent être peu accusées ; mais

y chercher une allitération, par rapport aux *ss* qui suivent, c'est attribuer à Racine une puérilité qu'il n'a ni commise ni voulu commettre.

Condillac fait remarquer avec raison que le vers :

> Traçât à pas tardifs un pénible sillon,

est plus long que celui-ci :

> Le moment où je parle est déjà loin de moi.

Après avoir donné quelques autres exemples, il dit : « La qualité des sons contribue à l'expression des sentiments. Les sons ouverts et soutenus sont propres à l'admiration ; les sons aigus et rapides, à la gaieté ; les syllabes muettes, à la crainte ; les syllabes traînantes et peu sonores, à l'irrésolution. Les mots durs à prononcer expriment la colère ; plus faciles à prononcer, ils expriment le plaisir ou la tendresse. Les longues phrases ont une expression, les courtes en ont une autre ; l'expression est la plus grande lorsque les mots y contribuent, non-seule-

ment comme signes des idées, mais encore comme sons. C'est un effet du hasard quand on peut faire concourir toutes ces choses. » Tout cela n'est pas rigoureusement exact, mais en tout cas cette façon de considérer le sujet est la seule raisonnable.

Pour montrer comment on peut se tromper en ne tenant pas compte des véritables conditions rythmiques, je prends les deux vers suivants de Victor Hugo :

C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et purs, ayant la forme âpre des citadelles.

M. de Banville se contente d'admirer comment « le grand mot terrible *citadelles* est appuyé sur le mot court et solide *âpre.* » Le mot citadelles n'est terrible que par le sens ; autrement le mot mortadelles serait plus terrible s'il ne désignait une espèce de charcuterie. Puis le mot : citadelles n'est long que pour les yeux ; pour l'oreille, le mot *âpre* est à peu près aussi long. Voilà le mot terrible, si tant est qu'il y en ait un :

composé d'un *â* plein, long, demi-sombre, et de deux consonnes dures, il répond bien à sa signification. Les mots *forme âpre* donnent un spondée, appui solide et massif au milieu du vers, et qui est suivi immédiatement de quatre syllabes brèves avant l'arrivée d'une syllabe bien accentuée. Il faut seulement marquer un peu la première syllabe de *citadelles*. Otez ce lourd spondée, le reste du vers ne sera pas plus terrible musicalement que ne l'est un air de flageolet.

Par contraste, prenons quelques vers mauvais, toujours musicalement, car pour le reste je ne veux empêcher personne de les trouver excellents :

Du Christ avec ardeur Jeanne baisait l'image;
Ses longs cheveux épars flottaient au gré des vents;
Au pied de l'échafaud, sans changer de visage,
Elle s'avançait à pas lents.

Il y a bien des sons clairs dans le premier vers ; dans le second il y a trop d'ïambes. L'auteur paraît avoir voulu qu'on les mar-

quât bien, afin de nous montrer les vents venus des quatre points cardinaux et profitant des derniers moments de la pauvre Jeanne pour tirer ses cheveux à hue et à dia. Le troisième vers est d'une maigreur trop visible, mais le quatrième est le bouquet. Casimir Delavigne s'est-il figuré qu'en ne mettant que huit syllabes et en terminant par *pas lents,* il représenterait bien Jeanne prête à être brûlée vive ? Voici les voyelles du vers (je ne compte pas l'*e* muet, qui est absorbé presque entièrement) : *è*, *à an*, *è*, *à*, *â*, *an*. Quelle musique !

Il est évident d'ailleurs que l'harmonie des vers reste surbordonnée au sens et au bon sens, autrement les vers suivants de Malherbe sur la pénitence de Saint-Pierre seraient superbes.

C'est alors que ses cris en tonnerres éclatent,
Ses soupirs se font vents qui les chênes combattent;
Et ses pleurs qui tantôt descendaient mollement,
Ressemblent un torrent qui des hautes montagnes,
Ravageant et noyant les voisines campagnes,
Veut que tout l'univers ne soit qu'un élément.

Le dernier vers est un peu mesquin; on n'est pas parfait.

En comparant des langues différentes on peut faire d'intéressantes remarques sur leurs qualités plus ou moins harmonieuses; j'en donnerai un seul exemple. Les fantômes qui apparaissent à Richard III dans son sommeil (au cinquième acte de la tragédie de Shakespeare), terminent chacun leurs malédictions par les mots : *despair and die* (prononcez : dispêre annd' daï) ! Les voyelles claires prennent ici une sonorité particulièrement mordante. En français : *désespère et meurs !* est plus faible ; en allemand dans *Verzweifle und stirb !* le premier mot est bon, mais le dernier est sec et mesquin ; mieux vaut l'italien par les voyelles ouvertes et bien accentuées : *despera e mori !* Le dernier mot surtout a une sonorité pleine et énergique.

Seulement il n'y a pas une grande différence entre *mori* et *amore ;* on pourrait

faire partout des remarques semblables. C'est le cas de dire que c'est le ton qui fait la chanson.

Concluons.

La poésie n'est pas une musique, ce n'est autre chose que l'aspiration du langage articulé à *devenir* musique, c'est-à-dire à agir directement sur le sentiment par son union avec le son musical. Cette union, pour être rationnelle, doit être le résultat d'un besoin, la musique acquérant par là une clarté et une précision d'expression qui lui manquent ; la poésie, à son tour, acquérant une action profonde sur le sentiment humain, action qu'elle cherche vainement dans les artifices de la versification.

Tel est le problème de la musique lyrique et du drame musical ; malgré R. Wagner on n'est pas encore arrivé à une solution parfaitement satisfaisante.







# IX

## L'expression musicale

Nous avons vu ce que la musique ne peut pas dire ; il s'agit maintenant de savoir ce qu'elle peut dire ou exprimer réellement.

D'abord, puisqu'on ne fait pas les aveugles juges des couleurs, nous récuserons les appréciations des gens qui ne savent pas la musique ou qui la savent peu ; nous ne tiendrons donc nul compte des attaques des littérateurs et des philosophes ; M. Josse, du

moins, s'abstenait de décrier le bien d'autrui. Pour juger un art, il faut avant tout le connaître à fond ; chacun peut parler musique ou peinture; il peut, si c'est son plaisir, écrire des articles de journaux ou des livres sur ce sujet, mais de là à rendre des arrêts solides et motivés, il y a loin. Il ne suffit même pas de savoir la musique pour la juger toujours sainement; nous avons vu comment les compositeurs eux-mêmes peuvent se faire illusion. Et puis, savants et ignorants sont trop portés à garder une prédilection pour un certain genre de musique et à y voir ensuite toutes les qualités réunies; j'ai dit à quel point on se trompe surtout pour la musique de théâtre et avec quelle obstination on s'attache à des erreurs qu'on ne voudrait avouer à aucun prix.

On a souvent constaté un désavantage particulier à la musique : c'est qu'une œuvre musicale a besoin d'être exécutée ; l'interprète sert d'intermédiaire entre le compositeur et le public. On expose un tableau ou

une statue, et tout le monde peut les examiner et les juger, comme tout le monde aussi peut examiner et visiter un édifice. Une pièce de théâtre ne peut produire son véritable effet qu'à la représentation ; mais chacun peut la lire et la voir représentée dans son imagination. Combien de personnes sont capables de lire une partition, surtout une partition d'orchestre, et de la juger comme si elle était exécutée ? La poésie se sert d'une langue que nous parlons dès notre enfance, et qui nous aide à en apprendre d'autres, tandis que nous ne parlons pas ni nous n'écrivons la musique dès notre jeune âge, ni continuellement comme nous parlons et nous écrivons notre langue maternelle. De même nous sommes aptes à comprendre et à juger un tableau ou une statue, parce que les objets qu'ils représentent sont du genre de ceux que nous sommes habitués à voir. On peut même comprendre un tableau représentant des rochers ou la mer, sans jamais avoir vu des rochers ni la mer, parce

que entre un bloc de pierre et un rocher, entre une rivière ou un lac et la mer, il n'y a guère qu'une différence du petit au grand.

Une mauvaise interprétation peut rendre une musique méconnaissable. Une mélodie peut conserver son caractère malgré quelques petits changements; mais on peut aussi la dénaturer par quelques altérations peu nombreuses et même par une simple altération du mouvement dans lequel elle doit être exécutée. En peinture aussi, il suffit de quelques coups de pinceau pour altérer l'expression d'une figure, ou en faire une caricature. On a, par exemple, arrangé l'ouverture de la *Flûte enchantée* de Mozart en quatuor pour voix d'hommes avec des paroles burlesques; les exécutants y ajoutent les grimaces nécessaires; cela peut être fort drôle; mais l'esthétique n'a rien à voir dans de telles gamineries.

Voici une autre erreur. Nous sommes habitués, dès notre enfance, à voir des

figures humaines et à y discerner l'expression physionomique, avec l'aide des paroles par lesquelles se traduisent les pensées et les sentiments des personnages. Il en est tout autrement de la musique ; il n'est donc pas étonnant que pour beaucoup de gens elle n'ait que deux caractères selon qu'elle leur semble gaie ou triste ; il n'est pas étonnant non plus qu'il ait fallu du temps pour qu'on apprît à y distinguer autre chose ; les compositeurs eux-mêmes se sont souvent trompés. Encore aujourd'hui on confond fréquemment la musique religieuse avec la musique profane, la musique expressive avec la musique simplement jolie ou agréable. Pour en revenir à ma comparaison, ne fait-on pas aussi une confusion semblable pour les physionomies, sans que pour cela l'expression des traits de la figure soit une chimère ?

Au temps de J.-S. Bach et de Hændel le développement contrapontique avait plus d'importance que la recherche de l'expres-

sion véritable, ou ce qui revient à peu près au même, on trouvait dans les formes usitées un caractère qu'aujourd'hui nous n'y pouvons plus voir. Au surplus la distinction entre la musique religieuse et la musique profane n'était pas très marquée; toutes les deux avaient une forme sévère. Il est démontré que bien des mélodies, regardées aujourd'hui comme religieuses, se chantaient primitivement sur un texte profane. De même, plusieurs morceaux du *Messie* d'Hændel sont tirés d'une collection de duos très profanes et même érotiques, composés par Hændel en 1711 et 1712 pour la princesse électrice Caroline de Hanovre. La musique du deuxième duo :

> Nò, di voi non vò fidarmi,
> Cieco Amor, crudel Beltà;
> Troppo siete menzogneri,
> Lusinghiere Deità!

a passé sans la moindre modification dans le chœur célèbre du *Messie :* « Ah ! parmi nous

l'enfant est né » (N° 10). Le motif de la troisième phrase du même duo :

> So per prova i vostri inganni

est le même que celui du chœur : « Comme un troupeau » (N° 20). Il y a peu de différence aussi entre la musique du madrigal :

> Se tu non lasci amore,
> Mio cor, ti pentirai,
> Lo so ben io !

et celle du duo : « O mort, ton glaive nous est caché ! » (N° 37).

Gluck lui-même n'était pas toujours très scrupuleux sur ce point; il a mis en tête d'*Armide* son ouverture de *Telemaco* et pour faire un chœur funèbre, dans *Iphigénie en Tauride*, il s'est contenté de prendre le motif principal d'un chœur d'*Iphigénie en Aulide*, de manière qu'on chante :

> Contemplez ces tristes apprêts,
> Mânes sacrés, ombre plaintive,

sur la même mélodie sur laquelle, dans le

second de ces ouvrages, on chante à l'arrivée de Clytemnestre et d'Iphigénie :

> Que d'attraits, que de majesté !
> Que de grâce, que de beauté !

Mozart a écrit trop d'opéras italiens, pour que, même dans ses meilleurs ouvrages, la musique puisse toujours bien convenir aux scènes ; mais on aurait beau multiplier à l'infini les exemples de ce genre, les conclusions qu'on en voudrait tirer contre l'expression musicale, n'en seraient pas moins erronées.

La difficulté qu'on a de s'entendre provient en partie de la difficulté ou même de l'impossibilité à traduire l'effet de la musique par le langage articulé. La musique agit directement sur l'âme au moyen de l'impression produite par les sons ; le langage articulé au contraire se sert de signes conventionnels dont la valeur est conservée par la mémoire (car si l'on oublie le sens d'un

mot, l'effet en est nul et non avenu) et qui doit être appréciée par l'entendement avant d'agir sur le sentiment sur lequel elle n'agit pas nécessairement ni toujours. La manière dont on parle ordinairement de la musique est d'ailleurs assez incorrecte. Tout le monde dit : le soleil se lève, ou se couche, comme on se sert d'autres expressions aussi peu exactes, tout en sachant qu'elles ne sont pas d'accord avec la vérité ; de même on dit : tel morceau de musique exprime l'amour ou la colère, quoique l'on ne puisse pas plus exprimer l'amour ou la colère qu'on ne peut peindre *l'*arbre, ou *le* cheval, ou *la* maison. On devrait dire que telle musique exprime, d'une certaine manière, de l'amour ou de la colère. L'emploi du mot exprimer a même été critiqué ; mais il faut bien se servir d'un mot, qũe ce soit celui-là ou un autre.

Il ne faut dire ni que l'expression musicale ne peut jamais se traduire en paroles, ni qu'elle doit le pouvoir toujours. Très

souvent on peut indiquer suffisamment le caractère d'une œuvre en paroles, mais il est bien naturel que par la trop grande différence entre le langage musical et le langage articulé, cette traduction ne puisse pas toujours se faire; le caractère d'une œuvre et l'impression qu'elle produit n'en sont pas moins certains. Je reviens à un exemple que j'ai déjà cité : c'est la musique des entr'actes du *Songe d'une nuit d'été*, par Mendelssohn. Les quatre morceaux ont une expression ou, si l'on aime mieux, un caractère bien marqué, impossible à méconnaître. J'ai parlé du *scherzo* et de l'*intermezzo* exprimant l'inquiétude, l'agitation, les tourments d'Hermia égarée, ou, si l'on veut, ayant l'allure inquiète, agitée, vagabonde d'une personne perdue dans une forêt. Le nocturne et la marche ne sont pas moins bien caractérisés. Je ne parle pas de l'ouverture, que Mendelssohn a écrite longtemps avant qu'on lui eût demandé d'introduire de la musique dans le drame de Shakespeare. Les motifs

principaux sont d'ailleurs assez caractéristiques pour que l'auteur ait pu les utiliser dans la suite de son ouvrage.

Un fait auquel personne ne paraît encore avoir fait attention, c'est qu'il n'est nullement nécessaire ni possible que toute musique ait une expression propre. Dans les arts plastiques il y a des formes belles ou laides, riches ou pauvres, distinguées ou vulgaires, pleines de caractère ou insipides; il y a des physionomies expressives, d'autres qui ne le sont pas, qui sont plates et insignifiantes; il y en a même de jolies ou d'agréables et qui cependant sont fades ou peu sympathiques. Or, il est absolument de même en musique.

Les mélodies sont comme les physionomies, car en musique l'expression repose, sinon uniquement, du moins principalement sur la mélodie, de même que la physionomie est la partie la plus expressive dans la mimique humaine. Si l'on trouve

incontestablement des mélodies ayant un caractère bien marqué, d'autres et peut-être la plupart ont une expression moins déterminée, souvent même elles sont agréables sans avoir d'autre mérite. Au surplus, quand il s'agit de musique vocale, il faut prendre garde de ne pas la juger de la même façon que la musique instrumentale.

Un des critiques allemands les plus distingués, M. Hanslick, professeur à l'université de Vienne, a traité la question de l'expression musicale d'une manière plus approfondie qu'on ne l'avait fait avant lui; jusque-là, ou bien on en était resté à des définitions assez vagues et à des aperçus superficiels, ou bien on avait mis simplement en doute le pouvoir expressif de la musique (1). Je parlerai tout à l'heure de la solution proposée par M. Hans-

(1) Du Beau dans la musique, essai de réforme de l'esthétique musicale, traduit de l'allemand sur la cinquième édition, par M. Ch. Bannelier, une brochure in-8°, Paris 1877, chez Brandus.

lick; pour le moment je ferai remarquer qu'il a négligé le fait que je viens de signaler et qu'il n'a pas toujours été assez sévère dans le choix des exemples à l'appui de sa thèse. Ainsi il cite le début de l'ouverture de *Prométhée*, une des moins heureuses de Beethoven; il soutient ensuite qu'au lieu des paroles :

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur !

On pourrait tout aussi bien et peut-être mieux encore, chanter, dans l'air de Gluck, les paroles suivantes :

J'ai trouvé mon Eurydice,
Rien n'égale mon bonheur !

La remarque est de Boyé, contemporain de Gluck; mais elle prouve peu de chose. La réforme musicale opérée par Gluck n'a commencé qu'avec *Alceste*; la mélodie d'*Orphée* a été écrite sur les paroles italiennes que voici :

*Che farò senza Euridice ?*
*Dove andrò senza il mio ben ?*

Traduction : Que ferai-je sans Eurydice ? Où irai-je sans mon bien (ma bien aimée) ? Gluck s'est servi de répétitions de paroles pour parfaire sa période mélodique de dix mesures. Cette période a tout à fait le caractère des mélodies italiennes du temps de Gluck et de Mozart ; on sait, en effet, qu'avant *Alceste*, Gluck s'était presque uniquement contenté d'écrire des opéras italiens et des opéras comiques français dans les formes usitées alors. La période mélodique principale de l'air d'*Orphée* ressemble à ces mélodies qui abondent dans les opéras italiens, douces, mielleuses, charmantes, mais ayant peu de caractère dramatique et qu'on employait dans les situations les plus diverses.

Certes la musique ne manque pas d'accents plus appropriés à la douleur que l'air : « J'ai perdu mon Eurydice. » A considérer séparément la mélodie et les paroles, on peut soutenir que la période principale de la mélodie n'exprime pas de douleur du tout, ainsi

que je viens de le dire ; il n'en est pas moins vrai qu'on a pu admirer l'air comme très scénique. Il faut tenir compte d'abord de l'illusion dramatique ; il faut ensuite et surtout considérer les effets qui résultent de l'union des paroles et de la musique ; car si la mélodie devait contenir à elle seule toute l'expression, à quoi serviraient les paroles ? Précisément dans l'air d'*Orphée* le texte français ou italien (1) aidé de la musique, fournit au chanteur une foule d'accents pathétiques, dont l'effet est immanquable. C'est donc un tort de juger la mélodie de Gluck comme si elle devait être dite sans paroles. J'ajouterai que le motif principal étant chanté trois fois, on le dit la seconde fois d'une voix étouffée par les sanglots et la troisième fois de pleine voix avec l'expression du désespoir. Ce n'est pas une invention de Mme Viardot, mais simplement une imitation de l'air de grâce de *Robert le Dia-*

(1) La traduction allemande est mauvaise.

*ble*, comme tout le monde pourra s'en assurer.

La liaison de la musique et du langage articulé est le problême fondamental de la musique dramatique ou du drame lyrique, problême fort discuté aujourd'hui et que, d'ordinaire, chacun résout selon son goût, ses habitudes ou ses idées personnelles. M. Hanslick aussi traite l'opéra comme un simple compromis entre les paroles et la musique ; il regarde *Tannhauser* comme le meilleur ouvrage de R. Wagner et le met bien au-dessus de *Tristan* et *Iseult*. Ce n'est qu'une opinion personnelle et contestable. Pour juger le pouvoir expressif de la musique, il faut donc la considérer en elle-même, c'est-à-dire dans les œuvres purement instrumentales.

On n'a même pas pu s'accorder sur la manière de définir la musique. La définition la moins mauvaise est peut-être celle de J.-J. Rousseau, si critiquée qu'elle soit : « Art

de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. » Pour la plupart des gens, la musique n'est pas autre chose ; on prétend qu'il en existe à qui toute musique est désagréable ; mais ceux-là n'entrent pas en compte, non plus que les animaux à qui la musique produit le même effet. J.-J. Rousseau d'ailleurs ne se contente pas de la définition qu'on lui a reprochée, car un peu plus loin il dit : « On pourrait et l'on devrait peut-être diviser la musique en *naturelle* et en *imitative*. La première, bornée au seul physique des sons et n'agissant que sur les sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la musique des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, et en général toute musique qui n'est qu'harmonieuse. La seconde, par les inflexions vives, accentuées et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint

tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir. Cette musique vraiment lyrique et théâtrale était celle des anciens poèmes et c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux drames qu'on exécute en chant sur nos théâtres. » A côté de ce qu'il y a de vrai dans ces paroles, on remarquera tout ce qu'il y a d'exagéré et d'illusoire.

Dans l'introduction du présent travail j'ai parlé de la définition donnée par Berlioz : « Musique, art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes intelligents et doués d'organes spéciaux et exercés (1). » Sans cette dernière restriction, la définition ne dirait pas beaucoup plus que celle de J.-J. Rousseau ; car si le mot émotion signifie, comme on lit dans les dictionnaires : « mou-

(1) Berlioz n'a fait que copier la définition donnée par Fétis et d'autres, en y ajoutant des restrictions.

vement moral qui trouble et agite ; trouble heureux ou doux de l'âme, » on peut dire qu'il y a toujours un trouble doux de l'âme quand l'oreille est charmée. Si, au contraire, on veut réserver le mot : émotion pour les mouvements plus ou moins violents, on peut écouter toute une symphonie sans être réellement ému.

Les définitions ordinaires reviennent à celle-ci : La musique est l'art d'exprimer les sentiments et les passions par des sons. Quelques auteurs sont même allés plus loin ; ainsi, l'un a dit : « Le but final de la musique est d'exciter *toutes les passions* par de simples sons et par leur rythme, aussi bien que le meilleur orateur ; » un autre dit hardiment : « La musique est l'art d'exprimer par de beaux sons les sentiments et les états de l'âme ; elle est au-dessus de la poésie qui n'est apte à rendre que ce que l'intelligence seule peut percevoir, tandis que la musique exprime des sentiments et des dispositions de l'âme que les mots ne sauraient expli-

quer. » On cherche tant à ravaler la musique au-dessous des autres arts, que c'est de bonne guerre de la mettre au-dessus, quoique les deux procédés soient également erronés. D'après le philosophe Kant, la musique est « l'art d'exprimer une *agréable* succession de sentiments par des sons. »

Pour serrer la question de plus près, voyons maintenant la solution donnée par M. Hanslick. Elle repose sur deux propositions fondamentales, à savoir : « Le beau musical est spécifique à la musique, et celle-ci n'exprime pas des sentiments. » Examinons la première de ces propositions : « Par beau spécifique à la musique j'entends une sorte de beau indépendant, n'ayant pas besoin de tirer sa substance du dehors et existant uniquement dans les sons et dans leurs combinaisons artistiques. Les rapports si bien ordonnés de sonorités pleines de charme par elles-mêmes, qui s'accouplent, se repoussent, se fuient, s'atteignent, leur

essor, leur extinction, voilà ce qui se présente à notre esprit dans des formes libres et qui lui donne le plaisir esthétique du beau. »

Sans doute le beau musical est spécifique à la musique ; c'est une conséquence des moyens dont elle se sert et qui sont tout autres que ceux de la poésie et ceux des arts plastiques. Dans une œuvre musicale, il y a d'abord la partie technique, l'harmonie, le rythme, l'instrumentation, les motifs principaux, les phrases secondaires, le retour régulier des motifs, leurs développements ; mais la régularité de la construction d'une œuvre n'est pas tout, il s'agit de savoir si les motifs ont un caractère bien marqué, une originalité, si les développements leur donnent le relief nécessaire, si ces développements sont bien ordonnés, s'ils ne sont ni insuffisants ni prolixes ou abusifs, si les oppositions de caractères sont en harmonie avec l'ensemble, etc. Pour décider de ces questions, il faut du goût, comme on dit vulgai-

rement, c'est-à-dire l'expérience et l'intelligence de la valeur d'une œuvre et de ses parties. J'ai dit qu'on ne peut pas plus démontrer mathématiquement l'excellence d'une œuvre musicale que celle d'un tableau; je demanderai ici si le beau spécifique à la musique est épuisé par l'examen de la construction d'une œuvre, de la valeur et de l'originalité de ses parties; si l'impression produite sur le sentiment ou, si vous aimez mieux, sur le sens musical n'est pas indispensable même pour l'appréciation technique de l'œuvre. Je dis sentiment ou sens musical, faute d'une expression meilleure et ne pouvant pas me livrer ici à des considérations trop abstraites.

En voulant spiritualiser la musique le plus possible, M. Hanslick est arrivé à une comparaison qui, s'il ne l'abandonnait aussitôt, irait contre son but. « La manière, dit-il, dont la musique peut nous offrir de belles formes sans avoir pour sujet un sentiment déterminé, trouve une analogie et une

démonstration frappantes dans une branche de la sculpture d'ornement : l'arabesque. Là on voit des lignes qui paraissent vibrer, tantôt se rapprochant insensiblement, tantôt s'éloignant et se relevant d'un bond hardi, se quittant, se retrouvant, se correspondant dans de grands et de petits arcs, infinies à ce qu'il semble, mais toujours parfaitement coordonnées, saluant partout un contraste ou un pendant, — réunion de petites individualités et cependant formant un tout. Figurons-nous maintenant une arabesque, non pas sans vie et sans mouvement, mais s'animant devant nos yeux dans une sorte d'autogénésie continuelle..... Allons plus loin et représentons-nous l'arabesque vivante comme le rayonnement actif d'un esprit d'artiste dont l'imagination tout entière passe, par un travail incessant, à travers ces mille fibres sensibilisées : l'impression ressentie ne sera-t-elle pas bien voisine de celle de la musique ? »

M. Hanslick conclut ainsi : « Plutôt en

core qu'une arabesque, la musique est un tableau, mais un tableau dont le sujet ne peut être exprimé par des mots, ni même enfermé dans une notion précise. Il existe dans la musique un sens et une suite, mais de nature spécialement musicale ; elle est une langue que nous comprenons et parlons, mais qu'il nous est impossible de traduire. » Nous voilà bien avancés, et jamais le proverbe : « Comparaison n'est pas raison », ne fut mieux appliqué. On aura beau retourner en tous sens la proposition : « Le beau musical est spécifique à la musique », on n'en tirera rien, à moins d'en rester à l'arabesque, comme font en effet les gens qui nient l'expression musicale.

Voyons maintenant la seconde proposition : « L'expression d'un sentiment déterminé, de telle ou telle passion est en dehors du pouvoir de la musique ; celle-ci ne peut pas exprimer l'amour par exemple, mais seulement les adjectifs qualificatifs pouvant

faire cortège au substantif. Elle peut rendre les variations perceptibles par l'ouïe, de la force, du mouvement, des proportions, comme les idées d'accroissement, d'extinction, de hâte, de lenteur, d'entrelacement, de marche et d'autres encore. L'expression esthétique de la musique peut encore être appelée gracieuse, douce, violente, énergique, élégante, fraîche, parce que les idées qu'éveillent ces mots trouvent, dans certaines relations des sons, une application en quelque sorte matérielle qui n'a rien de fictif. Dans un sens rigoureusement esthétique nous pouvons dire d'un thême quelconque qu'il a l'allure fière ou triste, mais non qu'il est l'expression des sentiments de fierté ou de tristesse du compositeur. » A en juger par ces dernières paroles, il s'agirait principalement de rectifier une façon de parler que j'ai critiquée précédemment. Dire qu'une mélodie a l'allure triste, ou qu'elle exprime de la tristesse, qu'elle a l'allure gaie, ou qu'elle exprime de la gaîté, qu'elle a l'al-

lure amoureuse (*amoroso*) ou qu'elle exprime de l'amour, sont des expressions qu'il n'est pas impossible de concilier et qui peuvent sembler presque identiques.

La musique peut si bien avoir différents caractères qu'il y en a que personne ayant un peu l'habitude de l'art, ne méconnaît sans pouvoir cependant en apprécier toutes les nuances; ainsi on voit bien si une musique est gaie, triste, dansante, sérieuse, majestueuse, folâtre, douce, agitée ou dramatique; on sent encore si elle est distinguée ou si elle est triviale, quelque vive et émoustillante qu'elle puisse être dans sa vulgarité.

Un célèbre artiste français, Baillot, a essayé, dans son *Art du Violon*, de dresser une liste complète des différents caractères des œuvres musicales. Sans se livrer à des spéculations esthétiques, il s'est contenté de recueillir et de classer les indications placées en tête des morceaux. Il a trouvé ainsi trente nuances de caractère ou d'expression, énon-

cées en termes français avec les mots italiens correspondants, usités en musique. Il a distingué quatre caractères principaux admettant chacun des nuances; les voici : simple ou naïf, vague ou indécis, passionné ou dramatique, calme ou religieux. Comme exemple des subdivisions, voici les neuf nuances du caractère simple ou naïf : simple, pastoral, champêtre, rustique, villageois, gai, vif et léger, doux et gracieux, tendre et affectueux. Baillot y ajoute des exemples tirés des œuvres des maîtres. Ainsi, comme on voit, il distingue quatre nuances qui semblent presque synonymes : pastoral, champêtre, rustique, villageois; voici les quatre exemples qu'il cite à l'appui : motif principal du premier morceau de la symphonie pastorale de Beethoven, motif en *re* majeur et motif à deux-quatre du *scherzo* de la même symphonie; motif d'un *duetto* de Viotti.

Le caractère calme ou religieux admet quatre nuances : calme ou tranquille, majestueux, religieux, enthousiastique ou subli-

me. Pour l'accent religieux, Baillot donne l'air varié très connu du 77ᵉ quatuor d'Haydn et pour l'accent enthousiastique, le finale de la première partie de la *Création*.

Il est inutile de dire que le procédé purement empirique dont s'est servi Baillot, l'a conduit à des résultats très contestables et que ses trente nuances de caractères ne sont même pas classées avec une rigueur systématique. Sa tentative, unique en son genre, n'en est pas moins curieuse, et donne lieu à quelques observations intéressantes. Ainsi comme on vient de le voir, le caractère religieux est rangé avec les suivants : calme, majestueux, enthousiaste. On a discuté en effet s'il existe une musique spécialement religieuse et l'on n'a pu tomber d'accord, parce qu'on y mêle d'ordinaire des questions dogmatiques. Laissons de côté la musique liturgique des différents cultes où la convention et la tradition ont une grande part ; écartons aussi la musique scolastique qui, par sa forme du moins, n'est pas plus

religieuse qu'une autre ; on peut soutenir sans trop de désavantage que la musique religieuse, proprement dite, est celle qui, par son caractère simple et calme, ou grave et viril, ne contrarie pas les croyances et les sentiments religieux, lors même que les messes en musique prennent un certain caractère dramatique selon l'usage moderne. Cela ne veut pas dire que la musique religieuse doive se confondre avec la musique théâtrale. Il existe cependant des messes qui, tout en n'empruntant pas absolument les formes mélodiques des opéras, sont écrites évidemment dans le but de frapper l'imagination de l'auditoire, en donnant le plus d'effet possible aux idées ou aux scènes exprimées par le texte liturgique.

On a divisé les œuvres de musique en deux classes, selon qu'elles ont été écrites ou non, dans l'intention de leur donner une expression déterminée. Quand le compositeur se borne à inventer un motif ou à en

saisir un qui se présente spontanément à son esprit, à le développer, à y ajouter des motifs analogues ou faisant contraste, il agit tout autrement que lorsqu'il a en vue une situation dramatique, par exemple, à laquelle sa musique doit convenir ; dans ce dernier cas elle doit avoir un caractère voulu et précis qui dans le premier cas peut manquer ou être l'effet du hasard. Ce qui distingue les deux genres d'œuvres, c'est que dans l'un l'expression précise est intentionnelle tandis qu'elle ne l'est pas dans l'autre.

Les symphonies de Mozart, et celles d'Haydn, sont du deuxième genre ; quand même dans l'une de ces symphonies l'auteur aurait eu un programme, sa musique n'en aurait gardé nulle trace. D'après un littérateur italien, Carpani, Haydn aurait aimé à se créer un programme avant de commencer la composition d'une symphonie, mais la manière même dont Carpani développe sa thèse est trop absurde pour la rendre admissible ; ce n'est pas la seule ineptie qu'on

trouve dans les causeries de Carpani sur Haydn. Pour le reste, nous savons que l'auteur de la *Création* et des *Saisons* ne dédaignait nullement la musique imitative. Dans l'ouverture de la *Flûte enchantée*, Mozart a emprunté à une sonate de Clementi un thème qu'il a développé en fugue; il l'a fait en maître, mais s'il y a vu quelque rapport avec l'action de la pièce nous ne pouvons en voir, nous. La seule ouverture de Mozart qui ait un tel rapport, c'est celle de *Don Juan* ; si d'autres en ont, ce rapport est trop vague pour être bien appréciable.

Le parti le plus sage est de ne pas chercher à rendre l'expression musicale par des mots, ni en langage fleuri plus qu'elle ne s'y prête. Je reviens à un exemple déjà cité : dans l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven, on distinguera le motif à l'allure abrupte et énergique représentant l'obstination du personnage principal laquelle fléchit à la fin ; on appréciera parfaitement aussi le motif doux et suppliant ainsi que les parties mar-

quant une agitation, une lutte croissante; mais indépendamment du sujet dramatique, la forme de l'œuvre est parfaitement régulière (1), les motifs et leurs développements gardent leur haute valeur artistique; leurs caractères restent évidents lors même que l'auditeur ignore le titre de l'ouvrage. Il en est comme d'un tableau où l'on doit pouvoir discerner le caractère, les pensées ou les sentiments des personnages sans le secours du livret explicatif.

Dans tout ce que je viens de dire, je me suis occupé principalement de ce qu'une œuvre musicale peut exprimer en réalité et

---

(1) La forme est celle qui est la plus usitée dans les morceaux de sonates ou de symphonies; c'est-à-dire la division en deux grandes parties dont la première se termine en *sol* mineur, mais sans point d'arrêt, et la seconde par une *coda* commençant à la dernière reprise du second motif principal (en mode majeur). Ces indications suffisent pour qu'on puisse aisément faire l'analyse de l'œuvre.

non pas de ce que le compositeur a voulu lui faire dire, soit qu'il ait vu juste, soit qu'il ait demandé à son art l'impossible, ou à sa propre musique ce qu'elle ne contient nullement; elle peut même être tout le contraire de ce qu'il a voulu faire; le cas est fréquent dans les opéras. Nous savons aussi que la valeur et le sens d'une œuvre n'ont pas une liaison nécessaire avec l'impression qu'elle produit sur l'auditeur. La poésie et les arts plastiques offrent des faits analogues. Un roman ou une représentation théâtrale, excite l'intérêt du lecteur ou de l'auditeur, le passionne, le fait sympathiser avec tel personnage, abhorrer tel autre, pleurer, rire, crier, trépigner, applaudir (je parle des applaudissements spontanés et non pas de ceux qui sont de complaisance ou de commande); bref, il éprouve presque les mêmes impressions que si les événements se passaient réellement sous ses yeux. Ces impressions cependant ne sont pas un criterium infaillible pour la valeur de l'œuvre; il y a des ro-

mans qui excitent la curiosité, passionnent les lecteurs, se vendent à profusion, et qui néanmoins sont dépourvus de vraie valeur littéraire. Il en est de même pour les pièces de théâtre. Des effets semblables mais moins violents sont produits par un tableau ou une statue ; ces œuvres peuvent éveiller des pensées et des sentiments nobles ; elles peuvent malheureusement aussi flatter les instincts sensuels ou immoraux.

La statuaire distingue soigneusement le *nu* d'une beauté purement artistique et les *nudités* qui ne sont guère que des exhibitions destinées à plaire aux goûts vulgaires et sensuels. Le mythe de Pygmalion est un symbole de la vie que l'imagination humaine peut prêter à une œuvre d'art, inerte par elle-même.

La musique peut être triviale et même plus que triviale ; mais sa nature propre la rend incapable d'être immorale, quoiqu'elle puisse indirectement flatter les instincts sensuels par la manière dont elle agit sur le

système nerveux. La cause de cette action nous est à jamais inconnue, comme le sont les causes premières de toutes choses ; en dépit de toutes les hypothèses, l'origine première des lois fondamentales de l'art musical, si positives qu'elles soient, nous est aussi cachée que l'est celle de l'influence que cet art exerce sur nous.

Peut-on expliquer par les mathématiques ou la physiologie, les lois de l'expression de la physionomie ou du geste ? Cependant ces lois nous sont parfaitement connues ; la régularité même ou l'irrégularité des traits prouve peu de chose, et l'on a constaté depuis longtemps que des traits que nous trouvons parfaitement réguliers, peuvent être fort insignifiants quant à l'expression.

On a beaucoup écrit sur l'influence exercée par la musique sur le corps humain ; on a recueilli une foule de faits parmi lesquels il y en a de fort surprenants et cependant en majeure partie dignes de foi ; mais il est

absolument impossible d'y trouver une base pour une théorie de l'emploi de la musique en médecine. Cette impossibilité tient d'abord à la multiplicité et à la variabilité des circonstances physiologiques et pathologiques; ensuite et surtout à l'ignorance où nous sommes de la manière dont la musique agit sur nous. « La musique de danse, dit M. Hanslick, ne met pas les pieds en mouvement parce qu'elle est de la musique de danse; mais elle est de la musique de danse parce qu'elle met les pieds en mouvement. » Comment le fait-elle ? Par un effet physiologique du rythme et de la mélodie, effet que nous devons nous borner à constater. Sans mettre les jambes en branle pour la danse, la musique entraîne souvent les auditeurs à marquer la mesure ou le mouvement mélodique, au moyen des pieds, des mains, de la tête, de tout le corps, surtout pour les airs vifs et d'un rythme se rapprochant de celui des airs de danse. Ces effets physiologiques de la musique seront d'autant plus

marqués que l'auditeur par son naturel ou son éducation sera plus porté aux manifestations spontanées de ses sentiments ou de ses impressions par des signes mimiques. Les faits de ce genre sont d'une observation journalière.

« Tous les arts sans exception, dit M. Hanslick, ont le pouvoir d'agir sur nos sentiments; mais on ne peut nier qu'il y ait quelque chose de tout spécial dans la manière dont la musique exerce cette action. Aucun art d'abord ne touche notre âme avec plus de rapidité..... mais l'action de la musique n'est pas seulement la plus rapide, elle est aussi la plus immédiate et la plus intense. Les autres arts nous prennent par la persuasion ; la musique nous envahit » à condition que nous consentions à nous laisser envahir, ajouterai-je.

Pour terminer, j'emprunterai au même auteur le passage suivant : « Loin de nous l'idée de vouloir diminuer les droits du sentiment sur la musique ; mais ce sentiment,

qui, en réalité, se conjugue plus ou moins avec la contemplation pure, ne peut avoir de valeur artistique que s'il conserve la conscience de son origine esthétique, c'est-à-dire de la jouissance d'un genre de beauté spécial à l'art; autrement, et s'il n'y a pas de libre contemplation du beau artistique, si l'âme ne se sent influencée que par le pouvoir physique des sons, l'art peut d'autant moins prendre à son compte une telle impression, que celle-ci est plus forte. Le nombre de ceux qui écoutent ou sentent ainsi la musique est considérable. Subissant passivement l'action de la partie élémentaire de l'art, ils entrent dans une excitation vague, platoniquement sensuelle, qui ne reçoit de détermination que du caractère de l'œuvre. »

Cette déclaration semble d'accord avec ce que j'ai dit, car j'ai précisément soutenu que la contemplation pure, en musique, doit toujours se conjuguer avec le sentiment, sans se laisser dominer par lui. Je

suis d'ailleurs parfaitement d'accord avec M. Hanslick sur ce que les impressions subjectives et presque uniquement sensuelles, ne sauraient servir de criterium pour la valeur d'une œuvre. Nous revenons ici au point dont nous étions partis : les erreurs et les illusions causées par des impressions ou des opinions purement personnelles et sans fondement sérieux.







# TABLE


Préface.

I. *Introduction* : La musique n'est pas un art conventionnel. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1

II. Erreurs causées par l'ignorance, l'habitude ou les préjugés. . . . . . . . . . . . . . . . 19

III. La musique imitative. . . . . . . . . . . . . 51

IV. La musique descriptive. . . . . . . . . . . 75

V. La couleur locale. . . . . . . . . . . . . . 101

VI. La folie, l'extase et le mysticisme en musique. 127

VII. Les caractères des gammes et des modes . . . 135
VIII. La musique des vers :
1. Des limites de la poésie. . . . . . . . . . 143
2. Eléments sonores : voyelles et consonnes . . 147
3. L'harmonie imitative. . . . . . . . . . 156
4. Allitérations et assonances. . . . . . . . . 159
5. La rime . . . . . . . . . . . . . . . 162
6. Le rythme . . . . . . . . . . . . . . 164
7. Principes fondamentaux de l'harmonie des vers. 175
IX. L'expression musicale . . . . . . . . . . . . 185



*Imprimé*

PAR F. GUY

à Laigle

POUR FISCHBACHER, LIBRAIRE

*33, rue de Seine, 33*

PARIS

**Eustorg de BEAULIEU, poète et musicien** (xvi[e] siècle). Notice biographique et bibliographique, publiée avec la musique de deux chansons, par G. Becker. — In-18, tiré à 100 exemplaires .................................... 4 fr. —

**Guillaume GUÉROULT et ses chansons spirituelles** (xvi[e] siècle). Notice biographique et bibliographique, publiée avec la musique de deux chansons, par G. Becker. — In-18, tiré à 100 exemplaires.................................... 4 fr. —

**Jean CAULERY et ses chansons spirituelles** (xvi[e] siècle). Notice bibliographique publiée avec la musique d'une chanson, par G. Becker. — In-18, tiré à 100 exemplaires. 4 fr. —

**Hubert WAELRANT et ses psaumes** (xvi[e] siècle). Notice biographique et bibliographique publiée avec la musique d'un psaume, par G. Becker. — In-18, tiré à 100 exemplaires. 4 fr. —

**Annales de Jehan et Estienne Ferrier, menestriers en la cité de Genève, escriptes en icelle** (xv[e] siècle), publiées par G. Becker. — In-18, tiré à 100 exemplaires........ 3 fr. —

**Traité de l'expression musicale.** Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale, par Mathis Lussy. — 3[e] édition revue et augmentée. — 1 volume grand in-8 .................................................. 6 fr. —

**Histoire de la notation musicale depuis ses origines,** par Ernest David et Mathis Lussy. — Ouvrage couronné par l'Institut. — Prix Bordin, 1880. — 1 volume in-4, imprimé à l'Imprimerie nationale par autorisation du gouvernement. 20 fr. —

**Les Concerts classiques en France,** par Eusèbe Lucas. — 1 volume in-12, avec un frontispice à l'eau-forte .. 4 fr. —

**L'Art en province. La Musique à Marseille.** Études de littérature et de critique musicales, par Alexis Rostand. — 1 volume in-12 .................................... 2 fr. 50

**GŒTHE et la musique.** Ses jugements, son influence, les œuvres qu'il a inspirées, par Adolphe Julien. — 1 volume in-12................................................ 5 fr. —

**Un successeur de Beethoven.** Étude sur Robert Schumann, par Léonce Mesnard. — In-8 ........................ 2 fr. —


BOSTON COLLEGE
3 9031 026 33641 2